



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASI VE YÖNETİMİ PROGRAMI**

**İRAN SİNEMASI'NDA MİMARİ KÜLTÜRÜN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS

LEİLA NOROUZİ HASANBAROUGH

İSTANBUL, 2021



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASI VE YÖNETİMİ PROGRAMI**

**İRAN SİNEMASI'NDA MİMARİ KÜLTÜRÜN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS

**LEILA NOROUZI HASANBAROUGH
(YU180203032)**

**Danışman
(Prof. Dr. Suphi Saatçi)**

İSTANBUL, 2021

05/ 07/2021

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mimarlık Anabilim Dalı'nda YU180203032 numaralı Leila NOROUZI HASANBAROUGH'un hazırladığı "İran Sineması'nda Mimari Kültürün Değerlendirilmesi " konulu Kültürel Mirasın Korunması ve Yönetimi Tezli Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 05/07/2021 Pazartesi günü saat 20 :00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı .../.../20... tarihinde, saat ...:... da yapılacaktır.

Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde: Tez adının
.....
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) Prof. Dr. Suphi SAATÇI	05/07/2021	KABUL
Prof. Dr. Fatma Zeynep AYGEN	05/07/2021	KABUL
Prof. Dr. Asiye KORKMAZ	05/07/2021	KABUL
(İkinci Danışman) *.....	.../ .../20...
*.....	.../ .../20...

*2. Danışman varsa doldurulacak

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağılı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Leila NOROUZI HASANBAROUGH

**İRAN SİNEMASINDA MİMARİ KÜLTÜRÜN
DEĞERLENDİRİLMESİ
Leila NOROUZI HASANBAROUGH**

ÖZET

Bu çalışma, İran sinemasının başlangıcından günümüze tarihini ve farklı dönemlerde yapılan filmlerde, İran mimari kültürünün varlığını ve yansımaları ele almakta, sinemanın İran'ın mimarlık kültürünün yüzünü ve onun sosyal, kültürel ve fiziksel değişimlerinin dünyaya tanıtılmasında oynadığı rolü incelemektedir.

Çalışma tezin amaç ve yönteminin anlatıldığı giriş bölümünden sonra üç ana bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde, İran mimarisinin tarihi, farklı dönemler ve üslupları, mimari mirasın işlevsel unsurları ve kavramları, bu mirasın korunma ve muhafaza edilmesinin tarihi ve sorumlu kuruluşlar, modernitenin getirdiği değişim ve gelişmeler ve yüksek binaların başlangıcı ele alınarak, İran halkının kültüründeki mimarinin yeri tartışılmıştır. İkinci bölümde, sinemanın başlangıcından bu yana dünya sinemasında mimarinin varlığı irdelenmektedir. Önce sinema tarihine bakılarak bu sanattaki ilk mimari yansımalar analiz edilmiştir. Daha sonra sinema ve mimari arasındaki ilişki, sinemadaki yerin kimliği ve dünya sinemasında kentsel mimarinin imajı yazılmıştır. Ayrıca, sinemanın turistleri cezbetmekteki rolü, film turizmi ve bu alanlardaki başarılı filmler ve ülkelerin deneyimleri tartışılmış, mimari mirasını kendinde bulandıran altı film örneği incelenmiştir. Üçüncü bölümde, İran'da sinema tarihine ve bu ülke halkının kültürel hafızasını oluşturmada sinema ve mimarinin etkisine kısaca bakılarak, İran sinemasında mimarlığın varlığı incelenmektedir. Bu bölümde İran sinemasını üç farklı Film Farsi, Yeni Dalga ve İran İslam Devrimi'nden sonraki dönemlere ayırarak, bu dönemlerde toplum ve mimaride yaşanan gelişmeler ve sinemadaki yansımaları araştırılmış ve İran mimarisinin yüzü, altı farklı filmde farklı açılardan incelenmiştir.

Sonuç olarak bu alışma, İnan toplumunun kültürel kimliğinde mimari ve sinemanın birleşiminin önemi nedeniyle, bu ülkenin mimari potansiyellerini değerlendirmek için öneride bulunmaktadır

Anahtar Kelimerler: İnan Sineması, Mimarlık, Kültürel Miras, Film Turizmi, Kültürel Bellek

EVALUATION OF ARCHITECTURAL CULTURE IN IRANIAN CINEMA

Leila NOROUZI HASANBAROUGH

ABSTRACT

This study examines the history of Iranian cinema from the beginning to the existence and reflection of Iranian architecture culture in films made in different periods, and examines that cinema introduces the face of Iran's architectural culture and it is social, cultural and physical changes to the world.

The study consisted of three main chapters after the introduction, in which the purpose and method of the thesis were explained. In the first part, the history of Iranian architecture, different periods and styles, functional elements and concepts of architectural heritage, the history of preservation and preservation of this heritage and responsible institutions, the changes and developments brought about by modernity and the beginning of high buildings are discussed, and the place of architecture in the culture of Iranian people is discussed. In the second part, the existence of architecture in word cinema since the beginning of cinema is examined first, the first architectural reflections in this art were analyzed by looking at the history of cinema. Then the relationship between cinema and architecture the identity of the place in cinema and the image of urban architecture in worlds cinema were written. In addition, the role of cinema in attracting tourism and successful films in these fields and the experiences of countries are discussed, and at the end, six examples of films that hold their architectural heritage are examined. In the third part, the existence of architecture in Iranian cinema is examined briefly looking at the history of cinema in Iran and the effect of cinema and architecture in forming the cultural memory in the people mind of this country. In this section, Iranian cinema is divided into three different Films Farsi, New Wave and the periods after the Iran Islamic Revolution.

As a result, this study proposes to evaluate the architectural potentials of this country due to the importance of the combination of architecture and cinema in the cultural identity of Iranian society.

Keywords: Iranian Cinema, Architecture, Cultural Heritage, Film Tourism, Cultural Memory

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında bana yol gösteren ve destek veren saygıdeğer hocam Prof. Dr. Suphi SAATÇI'ye, çok kıymetli bilgilerini paylaşan değerli hocalarım sayın Prof. Dr. M. Bülent ULUENGİN, Prof. Dr. Fatma Zeynep AYGEN, Prof. Asiye KORKMAZ ve sayın Prof. Dr. Aytekin CAN'a, İran İslami Devriminden önceki filmlerin arşivini benimle paylaşan sinema yazarı Vahid Alirezayi'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca çalışmalarım boyunca gösterdiği sonsuz destek ve tahammüllerinden dolayı Eren Uğur'a, Türkiye'deki kaynakları bulmamda bana destek olan Ahmet Çadircı'ya ve metnin editörlüğünde büyük destekte bulunan Elife Ulusoy ve Zeynep Okur'a teşekkürlerimi arz ederim.

Temmuz, 2021

Leila NOROUZI HASANBAROUGH

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	viii
TABLO LİSTESİ	xii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
KISALTMALAR	xvii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1. İRAN KÜLTÜRÜNDE MİMARİNİN YERİ	4
1.1. KÜLTÜREL MİRASIN TANIMI.....	5
1.2. İRAN KÜLTÜREL MİRASININ KAVRAMLARI.....	7
1.3. İRAN MİMARİ MİRASINA KISA BİR BAKIŞ	9
1.3.1. İran Mimari Dönemlerinin Tarihi Düzeni	12
1.3.2. İran'da Yüksek Binaların İnşaatı	19
1.4. İRAN MİMARİSİNDE İÇ BİLEŞENLER	20
1.5. İRAN KÜLTÜREL MİRAS, TURİZM VE EL SANATLARI KURUMUNUN KURULUŞU VE KURUMSAL- TARİHSEL GELİŞİMİ	30
İKİNCİ BÖLÜM	37
2. DÜNYA SİNEMASINDA MİMARİ MİRASIN ALGISI.....	37
2.1. SİNEMANIN DOĞUŞU	38
2.2. SİNEMADA MİMARİNİN İLK YANSIMALARI.....	40
2.2.1. Lumière Kardeşlerin Filmlerinde Mimari	41
2.2.2. Georges Méliès'in Filmlerinde Mimari	46
2.3. MİMARLIK VE SİNEMA, YER VE MEKÂNIN TAMAMLAYICI UNSURLARI VE TANIMLAYICILARI.....	48
2.3.1. Sinemada Mekânın Kimliği	49
2.3.1.1. Sinemada Bilinmeyen Mekânın Bilinen Mekâna Dönüşümü.....	50
2.3.1.2. Dünya Sinemasında Kent İmajı	53

2.3.2. Sinemada Mimarinin Yeniden Tanımlanması.....	54
2.4. TURİZM EKONOMİSİNDE FİLMİN ETKİLİ FAKTÖRLERİNE ÖNCELİK VERİLMESİ.....	56
2.4.1. Kültürel Miras Turizmi Tanımı.....	56
2.4.2. Film Turizmi	57
2.4.3. Sinemada Mimari Miras Turizmi	59
2.5. SİNEMA TARİHİNDE MİMARİ MİRASINI GÜNDEME GETİREN FİLM ÖRNEKLERİ	62
2.5.1. Metropolis (Fritz Lang, 1927, Almanya)	62
2.5.2. Roma (Federico Fellini, 1972, İtalya ve Fransa Ortak Yapım).....	67
2.5.3. Narın Rengi (Sergey Parajanov, 1969, Sovyetler Birliği)	73
2.5.4. Piyanist (Roman Polanski, 2002, Almanya, Birleşik Krallık, Fransa, Polonya)	78
2.5.5. Kış Uykusu (Nuri Bilge Ceylan, 2014, Türkiye, Fransa, Almanya)..	88
2.5.6. Utancından Yıkılan Buda (Hana Mahmalbaf, 2007, İran).....	92
3. BÖLÜM: İRAN SİNEMASINDA MİMARİ KÜLTÜRÜNÜN YANSIMASI	97
3.1. İRAN'IN SİNEMA TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ	98
3.2. SİNEMA VE MİMARİNİN İRANIN KÜLTÜREL BELLEK OLUŞUMUNDAKİ ROLÜ	101
3.2.1. Kültürel Bellek Tanımı.....	101
3.2.2. İran'ın Şehir Mimarisinin Kültürel Belleği	102
3.2.2.1. Avam ve Havaşın İran Mimarisindeki Kültürel Belleğe Etkisi ...	103
3.2.2.2. Şehir Zihniyeti.....	104
3.2.3. İran Sinemasında Şehrin İmajı	105
3.2.3.1. Film Farsi	107
3.2.3.2. Yeni Dalga Akımı.....	109
3.2.3.3. İran İslam Devrimi'nden Sonra	113
3.3. İRAN- İRAK SAVAŞININ KÜLTÜREL MİRASA BIRAKTIĞI İZLER VE SİNEMADAKİ GÖSTERGESİ	115
3.4. DÜNYA FESTİVALLERİNDEKİ BAŞARILI FİMLERİN İRAN KÜLTÜR TURİZMİNİN GELİŞİMİNDE VE ÜLKENİN TANITIMINDAKİ ETKİSİ.....	118
3.5. FİLM ANALİZİ	123
3.5.1. Zayenderud Geceleri	123

3.5.2. Satıcı.....	126
3.5.3. Arkadaşımın Evi Nerede?.....	130
3.5.4. Kiracılar	135
3.5.5. Âşıklar.....	140
3.5.6. Anne	143
SONUÇ.....	148
KAYNAKÇA	151

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1.1. UNESCO'daki İran Mimari Mirası Listesi	11
Tablo 1.2. Yüksek Kültürel Miras Konseyi.....	33
Tablo 3.3. İran Evlerinin İlkeleri, Tasarım Kalıpları ve Özellikleri.....	112

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1.1: İran Evinin Girişine Bir Örnek.....	22
Şekil 1.2: İran Evinden Heşti Örneği	23
Şekil 1.3: İran Evinden Avlu ve Havuz Örneği	24
Şekil 1.4: Badgir.....	25
Şekil 1.5: İran Mimarisinde Sabat Örneği.....	26
Şekil 1.6: İran Mimarisinde Godal Bahçe Örneği.....	27
Şekil 1.7: İran Mimarisinde Ab Anbar Örneği.....	28
Şekil 1.8: İran Mimarisinde Sundurma Örneği.....	29
Şekil 2. 9: Kudüs'ten Ayrılış filminden kareler.....	43
Şekil 2. 10: Kudüs Tren İstasyonundaki ilk trenin fotoğrafı/ 1892.....	43
Şekil 2. 11: Kudüs Tren İstasyonu 1978 senesindeki durumu.....	44
Şekil 2. 12: Moskova'daki Tverskaya Caddesi filminden bir kare.....	45
Şekil 2. 13: New York'taki Union Meydanı, Broadway.....	45
Şekil 2. 14: Ay'a Seyahat filminde çatı mimarisinin kullanımı.....	47
Şekil 2. 15: Ay'a Seyahat filminde bina perspektifiyle boyut oluşturulması.....	47
Şekil 2. 16: Amcam filminde eski mahalledeki ev.....	52
Şekil 2. 17: Amcam filminde modern ev.....	52
Şekil 2. 18: Fetih 1453.....	60
Şekil 2.19: Fetih 1453.....	61

Şekil 2. 20: Metropolis filmi	64
Şekil 2. 21: Metropolis filmi	64
Şekil 2.22: Metropolis filminde bir gargoyle çörten.....	66
Şekil 2.23: Metropolis filminde Babil görüntüleri.....	68
Şekil 2.24: Metropolis filminde Babil görüntüleri.....	68
Şekil 2. 25: Roma filminin başlangıcında bahsedilen taş.....	68
Şekil 2. 26: Roma filminde Santa Maria Maggiore Bazilikası'nı öğrencilere gösterme sahnesi.....	70
Şekil 2. 27: Roma filminde Cecilia Metella Mezarı'nı öğrencilere gösterme....	70
Şekil 2. 28: Victor Emmanuel Anıtı filmde.....	71
Şekil 2. 29: Victor Emmanuel Anıtı günümüzde.....	71
Şekil 2. 30: Narın Rengi filminde mimarinin filmin anlamındaki rolü.....	75
Şekil 2. 31: Narın Rengi filminde mimaride coğrafi etkiler.....	76
Şekil 2. 32: Narın Rengi filminde mimari unsurlarının filmin şiirselliğindeki rolü	76
Şekil 2.33: Narın Rengi filminde haçkar örneği.....	77
Şekil 2. 34: Taşın yanındaki unsurların seçimi ve Parajanov'un ona verdiği yeni konsept.....	78
Şekil 2. 35: Alman kuvvetlerinin varlığına tanıklık eden aile üyeleri.....	79
Şekil 2. 36: Mieszkanie Wokulskiego binasının gerçek görünüşü.....	80
Şekil 2. 37: Kosciol Swietego Krzyza heykeli.....	80
Şekil 2.38: Kosciol Swietego Krzyza heykelinin gerçek görüntüsü.....	81
Şekil 2. 39: Duvar unsurunun sınır oluşturma rolü.....	82
Şekil 2. 40: Pianist (film karesi)	83
Şekil 2. 41: Pianist (film karesi)	84
Şekil 2. 44: Pianist (film karesi)	84
Şekil 2. 43: Kozia Caddesi.....	85

Şekil 2. 44: Kozia Caddesi'nin eski bir fotoğrafı. 1939.....	85
Şekil 2.45: Kozia Caddesi'nin bugünkü durumu.....	86
Şekil 2. 46: Mermilerin gerçek yeri ve çatının penceresiz hali.....	87
Şekil 2. 47: Girişte Kapadokya'dan geniş plan.....	90
Şekil 2. 48: Hamdi'nin Evi.....	92
Şekil 2. 49: Bahti ve arkasında Buda heykelinin Eksikliği.....	94
Şekil 2. 50: Filmin afişi.....	95
Şekil 3. 51: Tuğla ve Ayna filminden bir kare.....	109
Şekil 3. 52: Karun'un Hazinesi filminden bir kare.....	110
Şekil 3. 53: Reza Motori filminde Rıza karakteri ve arkasındaki eski doku ve mahalle kültürü.....	112
Şekil 3. 54: Reza Motori filminde Reza karakteri ve arkasındaki modern binalar	113
Şekil 3. 55: Babamın Adı İla filminde arkeolojik alanın eksikliği.....	117
Şekil 3. 56: Macid Macidi'nin Serçelerin Şarkısı filmi ve kırsal doku.....	120
Şekil 3. 57: Abbas Kiyarüstemi'nin Zeytin Ağaçları Altında filmi ve kırsal doku	121
Şekil 3.58: Zayenderud Geceleri filminde şehrin imajı.....	124
Şekil 3. 59: Zayenderud Geceleri filminde şehrin imajı.....	124
Şekil 3. 60: Zayenderud Geceleri filminden bir kare.....	124
Şekil 3.61: Zayenderud Geceleri filminden bir kare	125
Şekil 3. 62: Zayenderud Geceleri filminden bir kare.....	125
Şekil 3. 63: Binanın dış görünümü.....	126
Şekil 3. 64: Satıcı filminden bir kare	127
Şekil 3. 65: Satıcı filminden bir kare.....	128
Şekil 3. 66: Emad ve Rana yeni evde ve arkalarında apartmanların görüntüsü...	129
Şekil 3. 67: Satıcı filminden bir kare	130
Şekil 3. 68: Satıcı filminden bir kare	131

Şekil 3. 69: Masule'nin yaz alanı ve Orsi pencerenin duvara yansması.....	132
Şekil 3. 70: Arkadaşımın Evi Nerede filminden bir kare.....	133
Şekil 3. 71: pencere çerçevesinde bir çiçek.....	133
Şekil 3. 72: yaşlı adamın filmde söylediği pencerelerden ve Masule'nin doğallığı	134
Şekil 3. 73: Arkadaşımın Evi Nerede filminden bir kare.....	135
Şekil 3. 74: Arkadaşımın Evi Nerede filminden bir kare.....	135
Şekil 3. 75: Kiracılar filminden bir kare.....	136
Şekil 3. 76: Kiracılar filminden bir kare.....	137
Şekil 3. 77: Kiracılar filminden bir kare.....	138
Şekil 3. 78: Kiracılar filminden bir kare.....	138
Şekil 3. 79: Kiracılar filminden bir kare.....	139
Şekil 3. 80: Kiracılar filminden bir kare.....	139
Şekil 3.81: Âşıklar filmin afişi.....	140
Şekil 3.82: Âşıklar filminden bir kare.....	141
Şekil 3.83: Âşıklar filminden bir kare.....	141
Şekil 3.84: Âşıklar filminden bir kare.....	142
Şekil 3.85: Anne filminden bir kare	143
Şekil 3.86: Anne filminden bir kare.....	145
Şekil 3.87: Anne filminden bir kare.....	145
Şekil 3.88: Anne filminden bir kare.....	146
Şekil 3. 89: İran evi örneği.....	147

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
s.	Sayfa/sayfalar
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler

GİRİŞ

Sinema başından beri mimari ile ilişkilendirilmiş, dünyanın hemen hemen tüm başkentlerinin mimari görüntüleri sinema filmlerinde kaydedilmiştir. Sinema, her zaman farklı kültürel mekanların ve dokuların yansıması ve kullanımı ile ilgilenmiş, senaryo, ışık, açı, kurgu vb. etkenlerle bu verileri farklı kuşaklara ve kültürlere aktarmıştır. Böylelikle dünyanın dört bir yanındaki milletler, diğer milletlerin geleneklerini, göreneklerini, dilini, mimarisini vb. sinema aracılığıyla tanıyabilmektedir. Sinema vasıtasıyla sunulan bilgiler, sosyologların, şehir planlamacıların ve mimarların toplumun çıkarlarını, ihtiyaçlarını ve ruhunu araştırıp tanıyabilmeleri ve geleceğe plan yapabilmeleri için, belge işlevini de görmektedirler.

Farklı ülkelerde, özellikle de Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerinde sinema, bu ülkelerin kültürel cazibe merkezlerini tanıtmada önemli bir rol oynamaktadır. Paris, Roma, New York gibi şehirlerde yapılan filmlerde birçok mimari cazibe örneği görülmektedir. Sinema ve mimarlık arasındaki ilişki en başından beri her iki sanatın sanatçıları tarafından ele alınsa da, son yıllarda teorisyenlerin ve akademisyenlerin de ilgisini çekmektedir. Bu çalışmalarda, mimari mekanların ve sitelerin sinemanın anlam ve türlerine etkisi, sinema kavram ve tekniklerinin de mimariye etkisi gibi konular incelenmiştir. Örneğin, Sine-Plastik yazısında Élie Faure, mimarlara sinematik mekanın dinamiklerinden ilham alıp mimarinin statik bir sanat olmasından kurtarmalarını ve bir film gibi kesintisiz bir şekilde çöküp ve yeniden düzenlenecek binaları inşa etmelerini tavsiye eder (Faure, 1975).

Dünyanın diğer ülkelerinde olduğu gibi İran'da da sinema kuruluşuyla birlikte, ülkenin mimari mekanlarını yansıtmaya başlamıştır. İran'da (sinemayı başlatan ülkeler gibi) sinemanın başlangıcı modern mimarinin başlangıcına denk gelse de, bu ülkenin tarihi mimarisi, farklı işlevlere sahip çeşitli filmlerde kullanılan mimari mekanlar sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Öte yandan, İran mimarisinin bu ülke

tarihi boyunca şekillenen, sabitlenen ve iklimsel, kültürel, dini vb. işlevlere sahip olan unsurları, sinema ve film mekanının oluşumunda önemli rol oynamışlardır. İran sineması başlangıcında uluslararası alanda başarılı olmasa da bu ülkenin sinemasındaki Yeni Dalga döneminden ve özellikle İran İslam Devrimi'nden sonra uluslararası festivallerde başarıları nedeniyle dikkatleri kendine çekmiştir. Öte yandan İran'ın eski bir tarih ve uygarlığa sahip olması onun kültür ve mimarisini önemli hale getirmektedir. Bu kültürün sinemadaki yansımaları onun dünyadaki yüzünü oluşturur, ayrıca farklı boyutlarda kalkınmasına neden olabilir. İran sinemasında bu ülkenin imajı incelenirken, sinemada yönetmenlerin mimari mekanları nasıl kullandıkları, ülke yetkililerinin sinemadan turizm ve ekonomik hedefler doğrultusunda nasıl yararlandıkları ve planları, İran'ın sinemadaki yüzünün gerçekçiliği gibi birçok soru gündeme gelmektedir. Çalışma, bu soruları İran sinemasında 1900'den günümüze dek incelemeyi amaçlamıştır.

Tez çalışması kapsamında öncelikle İran'ın mimari tarihi ve özellikleri ele alınmıştır. Sonra dünyada mimari ile sinemanın ilişkisine bakarak dünyadaki başarılı film örnekleri analiz edilmiştir. Son bölümde, İran sinemasında bu ülkenin mimari kültürünün kullanılması incelenip film örnekleri analiz edilmektedir.

Çalışmanın ilk aşamasında öncelikle sinema ve mimarlık ilişkisi ile ilgili araştırma yapılarak, elde edilen kaynaklar incelenmiş ve tez konusu ile ilgili olan konular seçilmiştir. Sinema ve mimarlık ilişkisi ile ilgili film, fotoğraf, kitap, dergi ve diğer kaynaklar araştırılmış, mimariyi profesyonel bir şekilde kullanan film örnekleri incelenmiştir. Filmleri analiz için seçmekte ana kriterler, festivallerdeki başarıları, kültür turistlerini cezbetmeleri, mimari mirası yansıtmaları, savaşın etkisini göstermek için mimariyi kullanmaları gibi çeşitli nedenlerdir. Daha sonra İran mimarisini araştırılarak, onun tarihi, unsurları, anlamları ve işlevleri ile ilgili bilgi elde edilip incelenmiştir. Bu araştırmalarda İran Kültürel Miras, Turizm ve El Sanatları Kurumu'nun arşivleri, filmler, kitaplar, makaleler vb. kullanılmıştır. Daha sonra, sinemanın başlangıcından günümüze kadar İran filmlerinde mimarlığın anlamı ve uygulaması incelenmiş ve İran mimarisini içeren filmler seçilerek bu filmlerden hareketle üçüncü bölümün verileri elde edilmiştir. Film seçiminde filmlerin uluslararası festivallerde yer almaları, İran sinema sürecine etkileri ve İran mimarisini

kullanmaları ana kriterlerdi. Filmlerin seçilmesinin ardından mimari öğeler ve kent sembeleri (sokaklar, binalar, meydanlar, pazarlar, köprüler, tarihi mekanlar, pencereler, avlular vb. bileşenler) incelenmiş ve onların sinemadaki oluşumları, nedenleri, kavramları ve çıkarımları açıklanmıştır.

Bu tezi yazarken aşağıdaki adımlar gerçekleştirildi:



Şekil 1. Nitel Araştırma Süreci, Kaynak: (Creswell, J. W. (2002))

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İRAN KÜLTÜRÜNDE MİMARİNİN YERİ

Mimarlık, ülkelerin kültür ve sanatına dair izleri farklı dönemlerde veya belirli bir dönemde bünyesinde barındırır. Geçmişten kalan binalar, sanatını ve bilimini kullanıp eserlerini koruyan mimarların kapsamlı çabalarının sonucudur. Bu eserler, sanatçıların ve kendi dönemlerinin dilidir ve onları anlamak için okunmaları gerekmektedir. Burada önemli olan konu ise hala hayatta olan geçmiş kavramıdır ve binanın korunması onun gelecekte de yaşamaya devam etmesini sağlayacaktır. Dr. Seyed Musa Dibaj, bir tarihi eserin canlı oluşu hakkında şöyle söyler: “Tarihi bir mimari eseri, geleceğe açık bir metin gibidir. Dolayısıyla bir eserdeki mimari metnin bir kez ve sonsuza kadar gerçekleştiği söylenemez. Evet, bir yapının fiziksel özellikleri, mimar tarafından tamamlanır ancak yapımında kullanılan kavramların kaderine bağlı olarak o eser yarım kalır.” (Dibaj, 2016:13).

İran mimarisinin tarihi, ülkedeki farklı kültürler ve iklim koşulları nedeniyle çeşitliliğe sahiptir ve ülke tarihinin önemli ve ayrılmaz bir parçasıdır. Öte yandan, İran'ın tarihini İran mimarisini incelemeyen anlamak temelsiz olacaktır. Ülkede geçmişten bugüne ulaşan eserler, sadece zamanlarına işaret etmekle kalmaz, yaşamaya da devam eder. Bu eserler yaşayan, dönüşen ve gelişen bir mimari eser olarak kabul edilmektedirler. Bu eserleri incelemenin en önemli nedeni de, tarihin onlardan ayrılmaz olmasından kaynaklanır.

İran'ın en eski sanatlarından biri olan mimari, farklı dönemlerden bıraktığı eserler nedeniyle bu ülkeyi kentleşmeyi ve medeniyeti yaşayan ilk ülkelerden biri haline getirmiştir. Günümüze ulaşan eserler bu ülkenin kültürel mirasının bir parçası olarak bilinir ve onun dünyaya tanıtılmasında önemli rol oynar. Onları korumak ve koruma kültürünü teşvik etmek, ülkenin sürdürülebilir kalkınmasında önemli bir role sahiptir. Bu nedenle, koruma yaklaşımlarını tanımak, incelemek ve sürdürülebilir kalkınmayı

teşvik etmek için bunları tanıtmak, İran'ın kültürel mirasıyla ilgili kuruluşların ana hedefidir.

1.1. KÜLTÜREL MİRASIN TANIMI

“Kültür ya da uygarlık, toplumun üyesi olarak, insan türünün öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan bir bütündür” (Güvenç, 2007: 54). Dünyada kültür ve miras kelimesinin tanımı, UNESCO'nun 1972'de Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunması Sözleşmesini kabul etmesinden bu yana küresel bir anlaşma olarak kabul edilmiştir. Genel olarak kültürel miras kabul edilenler, aşağıdakileri içeren dünya değeri taşıyan eserleri, koleksiyonları ve siteleri içerir: Yapıtlar, bina gurupları ve sit alanları.

- *“Yapıtlar: Tarih, sanat ve bilim açısından küresel değere sahip eski bir yönü olan binalar, yazıtlar, mağaralar ve bir dizi faktör içeren mimari, heykel veya binalardaki resimler.*
- *Bina gurupları: Mimari, benzersizliği veya doğal peyzajdaki bağımlılığı ve konumu açısından olağanüstü küresel, tarihi, sanatsal ve bilimsel değere sahip ayrı binalar veya komplekslerden oluşan bir koleksiyon.*
- *Sit alanları: Olağanüstü küresel tarihsel, estetik, etnografik veya antropolojik değere sahip antik yerler ve siteler dahil hem insan hem de doğa tarafından yaratılan eserler”. (Dabiri vd., 2014:283)*

Kültürel mirası içeriğine göre soyut ve somut kültürel miras, maddi ve manevi kültürel miras, taşınabilir ve taşınamayan kültürel miras, dokunulabilir ve dokunulmayan kültürel miras olarak sınıflandırabiliriz. UNESCO'nun Paris'teki Genel Konferansı, kültürel ve doğal mirasın, doğal yıkım nedenleri ve aynı zamanda sosyal ve ekonomik değişiklikler veya yıkıcı olaylar nedeniyle her zamankinden daha fazla tehdit altında olduğu fikrine yol açtı. Kültürel ve doğal mirasın tahrip edilmesi, bütün insan topluluklarında şiddetli yoksulluğa neden olmaktadır. Çünkü bu mirasın herhangi

birinin yok edilmesi geçmişin ve tarihin bir kısmını ortadan kaldırır ve bu ulusların kimliğine yönelik bir tehdittir. Ayrıca “Kültürel miras bir milletin geçmişi ile ilgili olarak ona kimlik kazandıran, süreklilik sağlayarak bugünlere kadar gelen, yerel ve evrensel değer niteliğine sahip her türlü somut ve somut olmayan değerler olarak düşünülmektedir. İnsanlar arasındaki dayanışma ve birlik duygularını destekleyen bir hazine olarak da tanımlanmaktadır” (Ünal, 2014).

Öte yandan kültürel miras tarih ve geçmişin bir simgesidir, onu anlatır ve geleceğin kurulması ile inşa edilmesi için de yardımcı olur. Bu değerler sadece bir ülke veya bir toplum için önem taşımaz, uluslararası bir öneme sahiptir ve tüm dünya için zenginlik taşımaktadır. Bu farklılıklar korunmalı ve gelecek kuşaklara taşınmalıdır. **Kur'an-ı Kerim**'in Rum Suresinin 22. Ayetinde de bu konudan bahsedilmiştir:

وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ السِّنِّتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ

“O’nun kanıtlarından biri de gökleri ve yeri yaratması, dillerinizin ve renklerinizin farklı olmasıdır. Kuşkusuz bunda bilenler için ibretler vardır”.

Kültürel mirasın tüm tanımlarında görülen şey önce onları tespit etmek sonra da korumak ve geleceğe aktarmaktır ve ülkeler planlarını bunlara göre yaparlar. “Kültürel miras geçmiş kuşaklar tarafından oluşturulan her türlü sözlü veya sözsüz gelenekler, geleneksel üretim şekilleri, gösteri sanatları, sosyal hayattaki uygulamalar, ritüeller, festivaller ve deneyimler sonucunda ortaya çıkan bilginin gelecek nesillere aktarılması işlevi olarak tanımlanabilir” (Jokilehto, 2005: 16, Vecco, 2010:622).

Bu başlık, her biri farklı bir kültür dalı içeren, bir milletin ve bir ülkenin kültürel ve doğal değerleri ve varlıkları gibi farklı anlamları içinde barındıran bir alandır. “Kültür, bilgiyi, sanatı, ahlakı, örf ve adetleri, bireyin bağlı olduğu toplumun bir parçası itibariyle kazandığı alışkanlıklarını ve diğer maharetlerini içine alan bir bütündür” (Kayaalp, 2002: 121). Kültürel mirasın korunması, muhafazası ve tanıtımı için iyi planlar yapan ülkeler, uluslararası arenada medeniyet ve insanlık tarihine hizmet etmenin yanı sıra ulusal arenada da başarılı olabilir. Öyle ki bu miras buldukları yere ekonomik, kültürel, politik, sosyal vb. farklı yönlerden değer katmaktadır.

1.2. İRAN KÜLTÜREL MİRASININ KAVRAMLARI

Arkeologlar ve tarihçilerin çalışmalarına göre İran'ın kültür ve mimarisi uzun ve ihtişamlı bir geçmişe sahiptir ve farklı dönemlerde yapılan araştırmalar, evler, hanlar, su sarnıçları, kapılar vb. çeşitli yapılarda kullanılmış olan sırları ve bilimsel zemini keşfetmeye çalışır. Bu yapıların çeşitliliği ekonomik, sosyal, kültürel vb. amaçlarla bakımlarının dikkate alınmasına ve bu mirasın korunması ve sürdürülmesi için gerekli çözümlerin ilgili kuruluşlar aracılığıyla planlanmasına ve uygulanmasına neden olmuştur. Dünyadaki kültürel mirası anlama arzusunun en elzem olduğu günümüzde, İran da bu konuya profesyonel bir bakış açısıyla bakmaktadır. İranlı mimari teorisyen, Kerim Pirniya bu konuyu şöyle anlatır: “Her ülkenin tarihi eserleri, içinde yaşayan insanların kültürü ve kayıdır. Bu saygın makamın altın yaprakları dağınık olsa da bu dağınıklardan herhangi bir mahkemede ele alınmamış şeyler toplanabilir” (Pirniya, 1973:66) ve “Mimari mirasının şaheserleri el parmaklarımızın sayısından fazla olan bir ülkede, bu sanatın farklı açılardan incelenmesi gerektiği aşikardır” (Mostafavi, 1971).

Sosyal bir fenomen olarak kültürel miras, sosyal çevre ve insan yaşamına cebirsel ve dayatılmış bir yöne sahiptir, bu nedenle bazı insanlar, bu etkileşimli davranışın sonucunu "kültürel miras" olarak adlandırılır. Bu tanımın bir boyutu da zamandır. Örneğin yüz yıl önce, İran'ın kültürel mirası, Zend döneminin sonuna kadar yapılan eserler olarak bilinirdi. Daha sonra Kaçar döneminin sonuna kadar 50 yıldan daha eski olan eser kültürel miras olarak kabul edildi. Şimdi ise kimileri, köklerini bir şekilde binlerce yıl önce oluşan etkileşimli davranışlardan alan yeni çağın bazı davranışlarının, kültürel miras alanında değerlendirilebileceğine inanır.

İran Kültürel Miras Teşkilatı'nın 1.Maddesi kültürel mirası şu şekilde tanımlamaktadır: “Kültürel miras, tarih boyunca insan hareketini temsil eden geçmişin kalıntıları içerir. Onu tanımlayarak, insan kimliğini ve kültürel hareketinin çizgisini tanıma mümkün olacak ve bu sayede insanlara öğrenme zemini sağlanacaktır” (Samadi, 2004:13). Ayrıca, ülkenin kültürel miras teşkilatının tüzük hukukunda, kültürel miras geçmişten geriye kalmış olan eserleri içerir ve günümüz insanı için bir ders olarak tanımlanır. Bu teşkilat, tarihi-kültürel eser tanımları ve onların korunması

hususunda şöyle yazmıştır: “Kültürel Miras: Tarihi-kültürel bir bölgeye ait toplulukların, etnisitelerin, tarihsel dönemlerin ve temaların tarihsel-kültürel kimliğini bir şekilde gösteren somut (taşınabilir ve taşınmaz) ve soyut eserler” ve “Tarihi-kültürel eserin korunması: eserin yapısında, süslemelerinde ve kültürel anlamında daha fazla tahribatın durdurulmasına yol açan tüm önlemlerdir” (Oruji vd., 2007:13). Bu teşkilatın amacı, insanın kültürel hareketinden ders almak ve toplum kimliğinin ve kültürel kişiliğinin hayatta kalmasını öğrenmektir.

İran, Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesine katılan önde gelen ülkelerden biridir ve bu sözleşmedeki üyeliği 1975 yılına kadar uzanmaktadır. İki oluşum, Kültürel Miras ve Turizm Kuruluşu ve Çevre Örgütü, söz konusu sözleşmenin İran'daki ulusal referansıdır ve her biri kendi çalışma alanında çalışmaktadır. İran'da Dünya Mirası Sözleşmesi'nin kültürel miras alanında uygulanmasına gelince, durum öyledir ki, İran'ın 1972 UNESCO Sözleşmesi'ne üye olduğu 47 yılda, yirmi dört İran kültürel-tarihi ve doğal eseri Dünya Mirası Listesine kayıtlıdır. UNESCO'da bu sayıdaki miras alanlarının tescili, İran'ın bu alanları koruma görevini ikiye katlamaktadır. Bu ülkedeki tarihi yapıların koruma ve restorasyon tarihine bakarsak, modern dünya bileşenlerinin ve koruma önlemlerinin Batı'ya gelişinin, ülkenin kimliğini ve kültürel mirasını korumaya dikkat etmesine neden olduğunu göreceğiz. Böylelikle 1922-1948 yılları arasında yapıların korunması konusunda ilk ciddi adımlar atılmıştır. 1922'de Milli Anıtlar Derneği, 1933'te Arkeoloji Genel Müdürlüğü ve 1965'te Tarihî Eserleri Koruma Teşkilatı kurulmuştur. Söz konusu dönemde, koruma için önemli işlerin ve teknik talimatların gözden geçirilmesi, eski eserlerin sınırlarının belirlenmesi, tarihî yapıların yanına yeni yapıların yapılmasının imkânsız hale getirilmesi ve bazı yapıların korunmasına yardımcı olunması ve uluslararası iş birliğinin kullanılması ile ilgili tedbirler, öneriler ve planlamalar yapılmıştır. İran İslam Devrimi'nden sonra 1985 yılında Kültürel Miras Kurumu'nun kurulmasıyla yeni hükümet tarafından yeni politika ve programlar uygulamaya konulmaktadır.

1.3. İRAN MİMARİ MİRASINA KISA BİR BAKIŞ

6000 yılı aşkın tarihe sahip İran mimarisi, Suriye, Hindistan, Kafkaslar, Çin gibi farklı bölgelere dağılmıştır. “Susa'da bulunan insan medeniyetinin en eski kalıntıları M.Ö. 4000 yılına dayanır ve dolayısıyla altı bin yıllık bir tarihe sahiptir, ancak bu kalıntılar bu kadar uzun bir tarihe sahip olmalarına rağmen, İran medeniyetinden kalan en eski kalıntılar olarak kabul edilemez” (Ghirshman, 1952: 631). Bu uzun tarihsel süreçler ve farklı koşullarda meydana gelen değişiklikler, İran'da mimari dönemlerinin bölünmesinin kolay yapılamamasına neden olmaktadır. Ancak genel olarak bu sanat İslam öncesi, İslami dönem ve çağdaş döneme bölünerek üç farklı dönemde incelenir. Bu ülkenin mimari tarihinin değişim ve gelişiminde önemli olan, M.S. 7. yüzyılda İslam'ın gelişi, M.S. 14. yüzyılda Moğol istilasını ve İran İslam Devrimi'nin mimarinin fiziği ve ruhu üzerindeki etkileri ve hükümet yetkilileri tarafından yapılan yeni düzenlemeler ve planlamalardır. Pirniya, İran'ın mimarlık tarihini her dönemin özelliklerine göre altı tarza ayırmıştır:

- “Pers: İskender'in istilasından önce (M.Ö. 8.- 3. yüzyıl): Medler ve Ahamanişler dönemi
- Part: İskender'in işgalinden Eşkanian, Sasani ve İslam'ın ilk iki yüzyılı kadar
- Horasani (Irak-i veya Arap-i): İslam'ın ilk yüzyıllarından Sâmânîler dönemine kadar, Timurlular, Abbasi, Tâhirîler, Büveyhîler dahil
- Razi: Sâmânîler döneminden Moğol istilasına kadar, İlhanlılar ve Timurlular dahil
- Azeri: Moğol istilasından Safevi dönemine, İlhanlılar ve Timurlular dahil
- İsfahani: Safeviler'den Kaçar döneminin ortalarına kadar, Safeviler, Afşar ve Zend dönemleri dahil". (Rohizadeh, 2012)

İsfahani tarzından sonra, Tahran tarzı ve Çağdaş İran Mimari tarzı gibi başka sınıflandırmalarla da karşılaşmaktayız.

Dünyanın diğer bölgeleri gibi, İran'daki ilk evler de mağaralardan ibarettir. “İran'daki köy kökeni M.Ö. sekizinci yüzyıla kadar uzanır. Bu köyler genellikle güvenlik nedeniyle tepelerin üzerine inşa edilmiştir. Genc Dere Tepesi ve Zağre Tepesi gibi örnekler bu iddiayı kanıtlamaktadırlar” (Ghaffari vd., 2009:11). İran binaları şekilleri, tasarımları ve kullanımları bakımından çeşitlidir. Bu çeşitlilik güvenlik, hükümet politikaları, sosyal konular, din, savaşlar gibi farklı dönemlerde farklı nedenlerden kaynaklanmaktadır. Örneğin, araştırmacılara göre oluşumlarının ana nedeni güvenlik sorunları olan Kandovan köyünün kaya mimarisinden bahsedebiliriz. "Eski zamanlarda, yerin daha iyi askeri konumu, özellikle de tepeden girmeyi imkânsız kılan topografik konumu nedeniyle buradan geçen bazı savaşçılar, burayı sığınak olarak seçip taşların içerisinde evler kazmışlardı” (Sanai, 2009:5).

İran tarihî eserlerinin mimarisi ilk etapta dini ve manevi anlamlara sahiptir. Doğu'nun hemen hemen tüm topraklarının mimarisinde var olan bu kavram, sadece İran mimarisinin bütünlüğünü sağlamakla kalmamış, farklı binalar ve kullanımları da şekillendirmiştir. İslam'dan önce tapınakların mimarisinden mezarların mimarisine kadar ve İslam'dan sonra camiler, hüseyiniyeler ve hatta evlerin mimarisi, bu ülkeye özel bir üslup kazandırmaktadır. İran'ın farklı dönemlerdeki mimari unsurlarına bakarsak, tasarımlarda bu unsurların ve şekillerin bir kısmının tekrarlandığını ve 3.000 yıldan fazla sürdüğünü görürüz. Bu mimarinin önemli özellikleri, basit ve hacimli şekillerin kullanılması, ölçeklerdeki büyüklük, uzun kemerli girişler, farklı şekillerdeki sütun başlıkları ve ev mimarisinde heşti, godal bahçe, badgir gibi fonksiyonellerin kullanımınıdır.

Farklı dönemlerde bu unsurlar farklı binalarda tekrarlanmış, farklı amaçlarla kullanılmış ve şekilleri değişmiştir. Örneğin Persepolis yakınlarındaki kaya mezarlarında görülen salon, Sasani döneminde tapınaklarda tekrarlanır ve İslami dönemde, saraylar veya camilerde sundurma olarak kullanılır ya da Sasani mimarisinin bir özelliği olan tonoz çatı bu ülkenin mimarisinde hala görülebilmektedir. Hatta yol kenarındaki kafelerin mimarisine dahi yansımıştır.

Tablo 1.1: UNESCO'daki İnan Mimari Mirası Listesi

Eser	Yıl	Eser	Yıl
Nakş-ı Cihan Meydanı	1598	Tebriz Tarihi Kapalı Çarşı	13. YY
Persepolis	M.Ö. 518	İnan Bahçeleri	M.Ö. 6. YY
Çoğa Zenbil	M.Ö. 1250	Kâbus Anıtı	1006
Taht-ı Süleyman	6. ve 7. YY	İsfahan Ulu Camii	1006
Arg-ı Bem	M.Ö. 6.-4. YY	Gülistan Sarayı	1779
Pasargad	M.Ö. 6.YY	Şahr-e Sukhteh	M.Ö. 3200
Olcaytu Türbesi	1302-1312	Maymand	M.Ö. 6. YY
Bisotun	M.Ö. 521	Susa	M.Ö. 5. YY
İnan'ın Ermeni Manastır Topluluğu	7. YY	İnan Kehrizi	M.Ö. 5. YY
Şuşter Tarihi Su Sistemi	M.Ö. 5.YY	Tarihi Yezd Kenti	M.Ö. 3. YY
Şeyh Safiyüddin İshak Erdebili'nin Türbesi	16- 18. YY	Fars Bölgesindeki Sasani Arkeolojik Peyzajı	224

1.3.1. İran Mimari Dönemlerinin Tarihi Düzeni

İran mimarisinin farklı dönemlerini bilmeden İran kültürünü anlamak mümkün değildir. Ahameniş, Selçuklu, Safevi gibi dönemler veya tarihi çarşılar, ev mimarisi, tarihi meydanlar, türbeler vb. yapılar hakkında bilgimiz olmadan bu kültürün devamından söz edemeyiz. Bu konular, İran mimarisinin tarihsel bilincinin evrimini veya gerilemesini ve bu toprakların uzun tarihi boyunca edindiği kültürü gösterecek şekilde incelenmelidir.

- Medler'den önceki antik dönem: Rus asıllı tarihçi İgor Mihayloviç Dyakonov bu dönemle ilgili şöyle der: “Medler diyarının ne zaman iskân edildiği bilinmemektedir. Med topraklarında Taş Devri'nde insan evrimi sürecinin genellikle buzullaşma hareketine ve yoluna doğrudan maruz kalmayan diğer ülkelerdeki ile aynı olduğu söylenebilir” (Dyakonov,2000: 9).
- Medler'in Kaya Mimarisi (MÖ 678-550): Medler döneminden İran'da hiçbir ev bulunmamıştır. Ancak o dönemin mimari özellikleri kaya mezarlarında görülebilir. “Medlerin yerleşim yerlerinde bulunan dini yapılar (tapınaklar), Medlerin Hindu-İran (Aryan) ve belki de Zerdüş'tün fikir ve ritüellerine olan dini bağlılığını açıkça göstermektedir” (Cameron, 1986). İran kaya mimarisi, bu alanların dağlık doğası nedeniyle genellikle Batı Azerbaycan, Kürdistan ve günümüz Irak'ın bir bölümünde dağılmıştır. Dyakonov İran'ın kaya mimarisini incelerken şunu söyler: “Bu binaların temeli, kalıntıları hala İran, Kafkasya ve Orta Asyanın kırsal evlerinde görünen sıradan bir İran evidir. Medler ve Ahamenişler'in kaya mimarisinin kökleri kırsal evlerde, özellikle de İran'ın kaya evlerinde bulunmalıdır” (Pirniya,1975: 55). Bu tür mimarinin örnekleri arasında Kandovan ve Meymend'deki kaya evleri yer almaktadır.
- Sakalar (İskitler. M.Ö. 625-652): “Sakalar'ın M.Ö. 652-650 ile 625 yılları arasında İran'ın kuzey ve kuzeybatısına gelişi toplam 25 yıldır ve 1946'da (Kazvin Ovası'nda) bulunan hazine, tam bu sırada tepenin güney yamaçlarında (Kazvin Ovası) bir ceset veya cesetler ile gömülmüş olmalıdır” (Negahban, 1995:177). Sakalar'ın günümüze ulaşan en önemli mimari eserleri gör tepeler veya kurganlarıdır. Bu yerler hem inşa edilme biçimleri hem de kişinin yanına

yerleştirilen nesnelere açısından inançlarının ve dinlerinin yansımasıdır. Çoğunluğu göçebe olan sakaların mimarisi, cenaze törenlerine olan inançlarından dolayı mezarlarda daha fazla öne çıkmıştır.

- Ahamenişler (MÖ 550-330): Ahameniş dönemi mimarisinde, "çevre medeniyetlerden formlar ve motifler ayrıntılı olarak uyarlanmıştır. Sanatçı ve özellikle de Mısır sanatından ilham alınmıştır. İlhamları ve algıları, özellikle Mısır sanatından beslenmiştir. Bu konseptler, bagar odaları binalarında Urartu sistemi ile iç içe geçmiştir ve kabartmalı yüzeylerle süslenmiştir" (Dibaj, 2016:79). Bu dönemin mimari özellikleri arasında yapının altına döşeme, apadana yapımı, devasa sütunlar, köşe kuleleri, anıtsal geçitler, heykelsi mimari ve dekorasyon yer almaktadır. Pasargad, Borazjan'ın Ahameniş bölgesi, Lidoma şehri, Persepolis vb. bu dönemin mimari örnekleridir.
- Seleukos (MÖ 312-63): Bu dönemin kalıntılarında belli olan, şehir planlamasının ilerlemiş olduğudur. "Çoğu, Hipodam adı verilen özel bir plana göre inşa edilirdi. Plana göre kentin, kuzey-güney ve doğu-batı olmak üzere, kesişen ve dik açılar oluşturan iki ana caddesi vardı. "Ara sokaklar ana caddelere paralel veya dikti ve böylece kare bölümler veya ev blokları oluşturuyordu" (Karimiyan, 1970: 101). Bu dönemdeki mimari, Yunan ve İran unsurlarının bir birleşimidir. Sütunlu Kangavar Tapınağı ve Khoreh'teki Seleukos Tapınağı bu dönemin mimari örneklerindedir.
- Eşkânîân veya Partlar (MÖ 247-224): Partlar, daha sonra Sasaniler tarafından küçük değişikliklerle kullanılacak mimari için bazı kurallara zemin oluşturdu. Silindirik kemerler, kubbeler, büyük bir sundurma inşası, genellikle bir avluyu çevreleyen binalarda inşa edilen sütunlar gibi özellikler bu dönemin mimarisinde görülmektedir.

"Part ve Taxila tapınaklarının yanı sıra Mezopotamya, Asur, Hatra, Dura-Europos ve Uruk'taki tapınak binaları da dahil olmak üzere bu döneme ait tüm kalıntılar bir platform üzerine inşa edilmiştir ve bir odadan (antik tapınağın ana kısmı ve ibadet edilen heykelin bulunduğu yer) veya dış duvardan kemerli bir koridorla ayrılan bloke bir kareden oluşuyorlardı". (Dibaj, 2016:80)

İran'ın iklim koşulları nedeniyle bu dönemde özel kemerler oluşturulur. Bu dönemin saray ve tapınaklarda görülebilen bir diğer unsuru da revaklardır.

- Sasaniler (224-651): Dört asırlık Sasani egemenliği boyunca, özellikle kubbe ve kemerlerin yapımında birçok değişiklik meydana geldi. Sasani mimarisi çok çeşitli konut binaları, saraylar, dini binalar, askeri surlar, merdivenler ve diğer öğeleri içerir, ancak kalan eserlerin çoğu saraylar, dini ve askeri binalar ile ilgilidir. Bu dönemin mimarisi, kurak alanların yerli mimarisine dayanmaktadır. Bu dönemde yaratılan yöntem, İran'ın gelecekteki mimarisine temel oluşturur. "Taş ve sıvadan yapılmış ve genellikle duvara tutturulmuş tuğla ve taş temeller ve sütunlar ile bir kubbe örtüsünün yapılması ve büyük salonların oluşturulması Sasani mimarisinin özelliklerindedir" (Mohammadi vd., 2011: 86). Taht-ı Süleyman, Hacı Dağı, Turenk Tepesi bu dönemin eserlerindedir.
- İslam sonrası mimari: İran'da İslami dönemin mimarisi genellikle şehir mimarisidir ve bu nedenle bu dönemin mimarı, eserin görüşünün sınırlı olacağını ve kentsel yoğunluğun onu sınırlayacağını bilir. Bu nedenle, eserinde bütün imkanları kullanmaktadır. İtalyan mimar, sanat tarihçisi ve şehir plancısı Leonardo Benevolo, İslam mimarisinin sadeliği hakkında yazar:

"İçeriğinin tamamı Müslüman kutsal kitabında bahsedilen yeni kültürel sistemin sadeliği, sosyal aktiviteyi azalttı. Dolayısıyla, Arap şehirleri Helenik ve Roma şehirlerinin karmaşıklığına sahip değildi: Bu, söz konusu şehirlerin aksine, bu şehirlerin forumlar, mahkeme salonları, tiyatrolar, amfi tiyatrolar, stadyumlar ve kapalı stadyumlardan yoksun olduğu ve yalnızca özel yerlere, evlere, saraylara ve yalnızca iki tür kamu binasına sahip olduğu anlamına gelir: hamamlar ve camiler".
(Benevolo, 1990:9)

İslam sonrası İran mimarisi de bu özelliklere sahip olmuştur.

- Abbâsîler (750-1258): Abbâsîler döneminde, Sasani döneminin unsurlarından çok ilham alınmıştır ve tuğla, kil ve alçı bu dönemin mimarisinde en çok kullanılan malzemelerdir. Saraylar söz konusu olduğunda duvar resimleri yaygınlaştı. "Dairesel Bağdat şehri ve Samarra Camii, Hatra'nın Sasani

mimarisinden ve Firuzabad Yangın Kulesi'nden esinlenmiştir” (Dibaj, 2016: 82).

- Seferîler (861-1003): Seferîler döneminde mimari, önceki mimari sürecin bir devamı ve bunların tamamlanışıydı. Bu dönemde cami yapımına büyük bir nef ve kubbe ile başlanmış ve kubbelerin örtüleri değiştirilmiştir. Bu özellik Şiraz'daki Akik Camii'nin üç trompında görülebilir. Saecabad Kalesi, Seferîler döneminin en ünlü eserlerindedir.
- Sâmânîler (819-999): Sâmânîler dönemi, özellikle mimarlık alanında sanatın gelişme ve yaratıcılık dönemi olarak kabul edilir. Ancak bu dönemden geriye sadece bir eser kalmıştır: Buhara şehrinde bulunan ve sonraki binaların mimarisini büyük ölçüde etkilemiş olan Amir İsmail Samani'nin mezarı. Bu bina, tasarım ve uygun dekoratif malzemelerin kullanımındaki ilerleme açısından İran mimarisinde önemli bir paya sahiptir. Bir anıt olan bu eseri, uyumlu oranları ve yenilikçi tasarımı diğer İslami anıtlardan ayıran özellikleridir.
- Büveyhîler Dönemi (834-1055): Büveyhîler mimarisi, Sasani mimarisinden çok etkilenmiştir ve form, plan, malzeme ve hatta detaylarda çok az farkları vardır. Bu dönemde Sasani mimarisinden esinlenerek İsfahan'daki Nain Camii gibi birçok cami inşa edilmiştir. “Sasani mimarisinin otoritesinin ve kurallarının hala Büveyhîler mimarisine yansımalarının ve erken yüzyılların mimarisi ile Sasani mimarisi arasında ayırım yapmanın zor olmasının nedeni şudur ki bazı Büveyhîler binaları aslında orijinal Sasani binası iken Büveyhîler hükümdarları tarafından onarılmış veya binalar aynı stil ve malzemelerle yapılmıştır” (Abu Dulaf, 1975:4). Bu dönemin yapıları arasında Jirjir Camii, Azdol- Doleh Sarayı Kütüphanesi, Amir Köprüsü ve Barajı sayabiliriz.
- Selçuklu Dönemi (1010-1169): Selçuklu döneminden önce gelişen mimari bu dönemde daha da gelişip günümüze elliden fazla eser bırakmıştır. Bu dönem, İran'ın mimari ve şehir planlamasında bir tür değişim dönüşüm dönemidir. Şimdiye kadar geriye kalan eserler daha çok dini bir yöne sahiptir. Bu durum camii, medrese, türbe mimarisinin diğer yapıların mimarisinden daha önemli

olduğunu göstermektedir. “Selçuklu mimarisi, çok çeşitli geometrik ve geometrik olmayan desenleri kapsayan güzel desen ve çizimlerle doludur. Bu tasarımlar, medreseler, çarşılar, camiler gibi kamusal, dini ve özel mekanların farklı yerlerinde çini, taş ve tuğla gibi her türlü malzeme ile kullanılmıştır” (Pour Naseri, 2018:43). Tuğla örme sanatı bu dönemin önemli özelliklerinden biridir, dolayısıyla bu dönem, bu sanatın gelişme ve evrim dönemi olarak anılabilir. Ayrıca Selçuklu mimarisinde ilk kez çift cidarlı bir kubbenin inşası gerçekleşir.

Selçuklu dönemin mimari eserleri arasında Se Gonbad, Pir Alamdar Mezarı, Tuğrul Kulesi, Mill Naderi, İbn Sina Medresesi vb. görebiliriz.

- İlhanlılar (1236- 1335): Bu dönem mimarisi de İran İslami dönem mimarisini sürdürmekte ve özelliklerini yansıtmaktadır. Özellikle Selçuklu dönemi mimarisinden etkilenen bir mimari belleğe sahiptir. Dolayısıyla bu dönem mimarisinin Selçuklu mimarisinin evrimleşmiş bir formu olduğu söylenebilir. Ama detaylarda ve boyutlarda değiştirilmiştir. “İlhanlılar döneminin yapılarında dikeylik ve inceliğe büyük önem verilmiş ve Selçuklu yapılarına göre odaların oranı değişmiştir: Odalar yatay oranlarına göre daha uzundur, Selçuklu dönemine ait revaklar genişken, İlhanlılar döneminde revaklar daralmış, köşe sütun sayısı artmış ve birbirine yaklaşmış ve binanın konsantre gücü yükselmiştir” (Dibaj, 2016:85). Bu dönemde minarelere çok önem verilmiş ve Mukarnaslara yeni bir şekil verilmiştir. “Selçuklu dönemine ait kalın sundurma duvarları yerini pencerelerden uzak duvarlara bırakmıştır. Nefin içindeki duvarlar da daha inceleşmiş, sadece kubbenin tüm ağırlığının üzerlerinde olduğu noktaları kalın yapmışlardır” (Wilber, 1967:33).

Marağa gözlemevi, Rabe-e Raşidi, Sultaniye Kubbesi, İsfahan Ulu Camii ve Olcayto Sunağı bu dönemin mimari örneklerindedir.

- Timurlular (1490-1350): Timurlular döneminde, İran'da kentsel planlama kavramı gerçek anlamına ulaşmış hala da görülen kent kompleksleri açık bir meydana dayalı olarak tasarlanmıştır. Bu kentsel planlama biçiminde, binalar birbirinden uzakta tasarlanıp bu nedenle çevredeki binalardan ayrı

gözükmektedir. Bu dönemin mimarisi eski tarzları devam ettirmeye çalışmamış aksine, dekorasyon ve tonoz çalışmalarında kendini göstermiştir. “Timurlular döneminin mimari özellikleri arasında seramiklerde altın rengin varlığından, çini süslemede lacivert rengin hakimiyetinden ve yükseklik eğiliminden bahsedebiliriz. Bu dönemde bina yüksek gösterilmeye çalışılırdı. Örneğin gözün yukarı doğru çizilmesi için sembollerde paralel ve dikey çizgiler oluşturuluyordu” (Resouli, 2020:6).

Gıyasiye Medresesi, DO Der Medresesi, Tebriz Gök Mescit Camisi, Gevher Şad Camii ve Yezd Camii Timurlular döneminin mimari örneklerindedir.

- Sefeviler Dönemi (1484-1727): Safevi döneminde, kentsel planlama ve mimaride birçok değişiklik meydana gelmiştir. Çarşılar gibi ekonomik yapıların, cami gibi dini yapıların ve dini olmayan yapıların oluşturulması, hükümetin kentsel gelişim planlarına işaret etmektedir. Bu dönemde “bahçeli şehirler fikri ve örneğin İsfahan şehri çevresinde Çarbağ veya Çaharbağ, Kuran'da bahsedilen Cennet'in dört bahçesine dayanan ve geniş bahçeler şeklinde yeşil alan oluşturulması oldukça önemlidir” (Ansari, 2016: 8). Bu dönemin mimarisinin göze çarpan özellikleri, önceki dönem mimarisinin bu dönemdeki gelişimi, üstün oranlara sahip yeni kentsel mimari desenleri, resmi hükümet mimarisi ile eşit önemi taşıyan konut mimarisidir. Ayrıca bu dönemde, İran'ın klasik mimarisine dönüş yapılmaktadır. “Safevi mimarisinde, özellikle Birinci Şah Abbas döneminde, klasik İran mimarisinin sembolik ihtişamının büyük çapta tekrarlanması İran mimarisinde yeni bir dönem başlatıyor ve İran mimarisinde estetik açıdan yeni ve önemli bir nitelik tanıtılıyor” (Dibaj, 2016: 86).

Şeyh Safiyüddin İshak Erdebili'nin Türbesi, Çaharbağ Medresesi, Çehel Sütun Sarayı, Şeyh Lütfullah Camii bu dönemin mimari örneklerindedir.

- Kaçar Dönemi (1922-1789): Bu dönemin mimarları Safevi mimarisini takip etmişlerdir ve İran mimarisi alanında yeni bir şey görülmemektedir. Ancak bu dönemin modernliği, reformculuğu ve yönetimin kültürel değişimleri ve Batı'nın etkisi nedeniyle, İran mimarisi Batı mimarisi ile birleşir. Örneğin

“lobinin ortasından başlayıp kaideden iki kola doğru, zıt yönlerde yükselen lobi merdivenlerinin oluşturulması, Rus mimarisinin etkisidir” (Dibaj, 2016:87). Kaçar döneminin diğer özellikleri arasında tuğladan yapılan çapraz tonozla sahip bodrum katları, badgirler, havuzlar, büyük salonlar vd. sayılabilir. Tahran'ın Büyük Çarşısı, Kaşan'ın Ağa Bozorg Camii ve Medresesi, Sepehsalar Medresesi ve Camisi, Lariler Evi Yezd kentinde, Gülistan Sarayı ve Tekye Devlet bu dönemin mimari eserlerindedirler.

- Pehlevi Dönemi (1923- 1979): Bu dönemin mimarisi, toplumu yöneten üç tür kavrayışa dayanmaktadır: Gelenekçilik, Batıcılık, Milliyetçilik. “Bu dönemin mimarisindeki farklı ve bazen çelişkili eğilimler, köklerini Geç Kaçar ve erken Pehlevi dönemlerinin ideolojik-politik akımlarından almaktadır ve bunun sebebi de İran tarihinin bu döneminin siyasi ve ideolojik eğilimlerindeki farklılıklarındandır” (Mohammadi, 2017:3). Geleneksel mimari, din, siyaset ve İran geleneklerinin yeniden canlandırılmasıyla ilişki içindedir. Batıcılık düşüncesi ise Avrupa'yı görüp İran'a dönenlerin Batı Mimarisini tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Avrupa mimarisini İran mimarisine yabancı gören milliyetçi grup, Ahameniş ve Sasani mimarisine geri dönmeye çalışmaktadır. Bu üç tabakanın düşüncesi, bu dönemde şehir dokusunun yavaş yavaş sarsılmasına neden olmuştur. Pehlevi döneminin sonuna doğru kentleşmenin hız kazanışıyla modern ve işlevsel mimari ana akım haline geldi. Şehrbani Sarayı, Saadabat Sarayı, Mermer Sarayı, Firdevsi Türbesi, Tophane Meydanı, Darayi Sarayı, Tiatr-e Şehir Salonu vb. Pehlevi döneminin yapılarındandır.
- İslam Cumhuriyeti Dönemi (1979- Günümüz): İran İslam Devrimi'nden sonra Batı'da ortaya çıkan ve dünyada kapsayıcı bir mimari olarak görülen postmodern mimari, İran'da farklı deneyimler kazandı. “Bir bakıma, yeni klasik mimarinin farklı biçimlerini ve bir kısmı postmodern tarz olarak bilinen geçmişin varlığını deneyimlemektedir. Öte yandan, geç modern mimarinin ileri teknolojik ve teorik başarıları, onu neo-modern adı verilen yeni bir deneyime sokmaktadır” (Dibaj, 2016: 91). Ancak bu deneyimler, İran'ın klasik veya İslam mimarisinin devamlılığını sürdürmemiş ve Batı postmodern

mimarisinin taklidi olmuştur. Aslında görülen, İran mimarisinin başından itibaren Kaçar dönemine sürdürdüğü mimari sürecinin kesilmesidir. Melek Kütüphanesi ve Azadi Stadyumu bu dönemin mimari örneklerindedir

1.3.2. İran'da Yüksek Binaların İnşaatı

İran'da, özellikle de Tahran'da, Pehlevi ve Şah Rıza yönetimi sırasında inşaatta köklü değişiklikler başlamaktadır. O, Tahran'ın kuzeyinde inşa ettiği bir bulvarda, dört kattan fazla inşa edilen binalar için, tuğla ve vergi muafiyeti gibi ödüller vermiştir. 1941'den sonra, Tahran genişletilip binalar yeni bir tarzda inşa edilmiştir.

“1949-51 yılları arasında, ilk yüksek bina 10 katlı olarak, Naderi Caddesi'nde (şimdiki Cumhuri) inşa edildi. 40'lı yılların sonunda ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise Tahran'daki en yüksek bina, 14 katlı ve yaklaşık 40 metre yüksekliğindeki Shahabad Caddesi'ne inşa edildi ve İran'ın en yüksek binası oldu. 50'li yılların sonlarında bu binanın çatısından bir reklam şirketinin bir ürünü tanıtmak için üzerinde fil şeklinde büyük bir balon uçurmasından dolayı, fillerin binanın üzerinden uçtuğu söyleniyordu”. (Maghsoudi, 2009: 18)

1962'de, Ferdevsi Caddesi'ndeki, Amerikan binaları tarzında on altı kat ve iki bodrum katı ile Plasko adında ticari bir bina inşa edilmiştir. Pehlevi döneminden kalan bu bina, 2016 yılında çıkan yangın nedeniyle çökmüştür.

O dönemde hükümet yüzeysel büyüme yerine yükselme kararı almıştı ve bu karar kentsel yaşam tarzının değişmesine sebebiyet verdi. O zamana kadar dört katlı olan konut evler, 60'lı yılların sonlarında şeklini değiştirdi. Tahran'daki ilk yüksek katlı grup konut, yüksek katlı konut binalarının inşasını teşvik etmek için, 1964-1970 yılları arasında on katta inşa edilen Behjatabad grup konutu idi. “Vergiler kanununun (1966 yılında onaylanan) 100. Maddesinin onaylanmasından sonra, Kişaverz Bulvarı'nın kuzey tarafında 20 kat halindeki Saman grup konutu (1. numara) inşaatına 1949'da başladı. Bu madde, sermaye sahiplerini on kattan daha yüksek binalar inşa etmeye teşvik etmek için yazılmıştı” (Maghsoudi, 2009:33).

1970'lerde, giderek zenginleşen Tahran'ın kuzeyi ve kuzeybatısı, yüksek apartmanların inşaatına tanık oldu. İran İslam Devrimi'nden sonra, yüksek katlı inşaat yapımı yaklaşık on yıl boyunca durup bu süre zarfında sadece yarım kalan binalar

tamamlanıyordu. Pehlevi döneminden sonra başlayan yükselişlerde dikkat çeken bir nokta da şehrin çehresindeki değişimlerdir. “Şah Rıza dönemine ait binaların cephelerinde en çok, işaretler ve yatay ile dikey çizgiler kullanılmıştır. Sütunlar ve pencereler, binaya ihtişam duygusu katmak için bu uygulamada en önemli rolü oynamıştır. Bu dikey hareketin aksine, binalar yatay olarak tasarlanmış ve ağır bir şekilde yere oturur” (Mokhtari Taleghani, 2009:70). Bu dönemden önce İran mimarisi içe dönük bir mimariydi, ancak Pehlevi dönemi ve modernitenin dünyada yaptığı kapsamlı değişikliklerden sonra İran mimarisinde de bir değişime tanık oluyoruz. Bu dönemden itibaren evlerin pencereleri giderek büyümüş, avlulu olan ve sokağa bakan evler, teraslı veya balkonlu ve caddeye bakan evlere dönüşmüşlerdir. Mimariye bu dönemin getirdiği yeni işlevler ve kullanımlar da planları çok değiştirdi.

“Bu dönemde, binanın cephesi bazen önceki dönemlerdeki mimari unsurları kullanıyordu, ancak binanın içi önceki mekânsal ilişkilere uyum sağlayamıyordu. Bu arada, merdivenler ve koridorlar, iç mekanların ilişkilerini ve işlevini düzenlemede büyük önem taşıyordu. Bina, işlevine ve ölçeğine göre iki veya daha fazla salona bölünürdü ki her tarafında birçok oda bulunan uzun ve tek tip koridorlarla karakterize edilirdi”. (Kiyani, 2004:245)

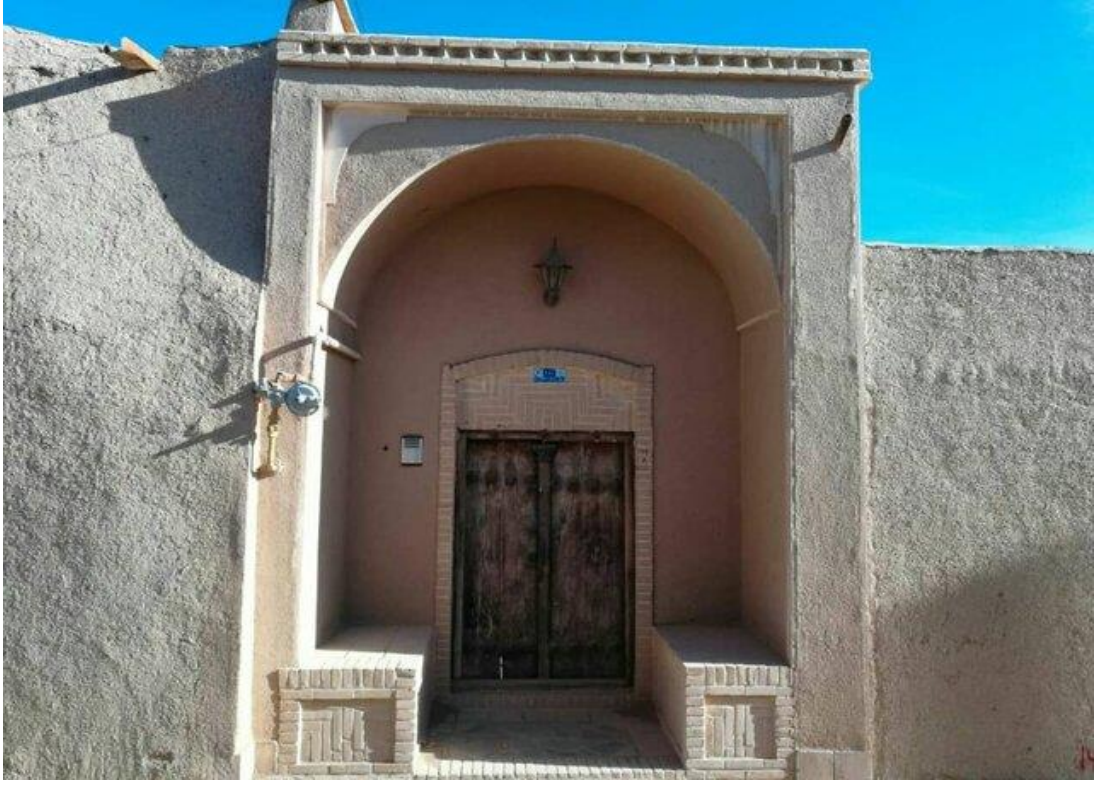
1.4. İRAN MİMARİSİNDE İÇ BİLEŞENLER

Mimarlık, önce toplumu yöneten değerleri bünyesinde barındıran ve sonra bize toplumun arzu ettiği değerleri gösteren bir kimliktir. Öte yandan, onu yapanın kültürel kimliğini de içerir. İran mimarisi de ülkede meydana gelen sosyo-politik değişikliklerle tarih boyunca değişen, zirveye çıkan ve alçalan İran-İslam kimliğinin bir tezahürüdür ve her durumda, bir ayna gibi, bu değişiklikleri yansıtır. Özellikle konut yapılarında içe dönük bir mimari olan İran mimarisi, din kültürü ve inançları temelinde hareket etmiş ve tüm unsurlarında bu konuya dikkat etmektedir. Bu unsurlardan biri de davetin işareti ve sembolü olan, kökleri halkın kültürel ve sosyal inançlarından gelen, İran evinin girişidir. Aslında, geleneksel İran mimarisi sosyal ve dini ihtiyaçlara çok önem verir binanın şekli bu ihtiyaçlara göre tasarlanmış ve mekanların hiyerarşisi bunlara göre düzenlenmiştir. Evlerin içedönüklük nedeni de bunlardan kaynaklanmaktadır. “İran evlerinde içedönüklüğe neden olan sosyal faktörler, aile mahremiyetini yabancıların gözünden uzak tutma meselesidir. İslam

dini, ailenin mahremiyetini kutsallaştırarak ve onu ilahi kılarak, bu kelimenin yapısal olarak mimariye sızmasına neden olmuştur” (Bemaniyan, 2017: 77). Bu ihtiyaçlar, inançlar ve faktörler, İran mimarisinde farklı giriş tasarımı, sundurma, avlu, badgir gibi farklı şekillerdeki unsurlara neden olmuştur.

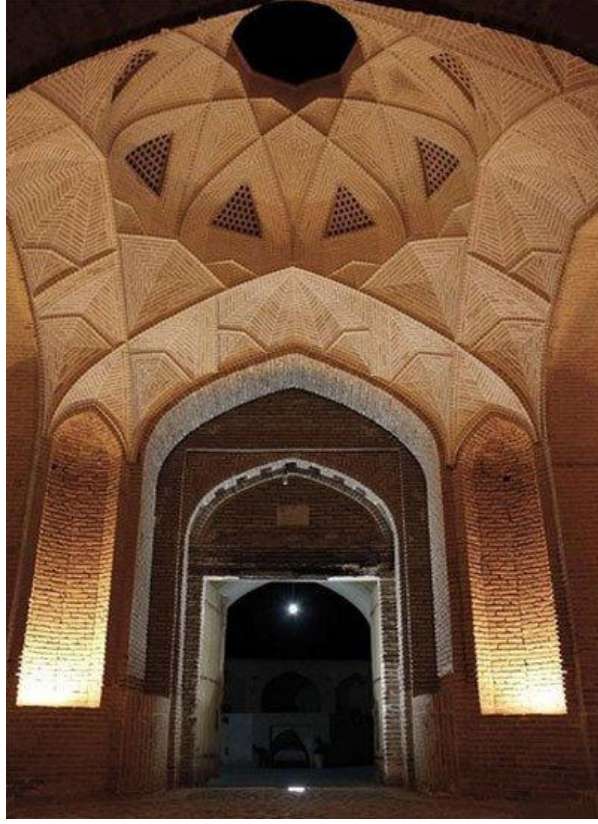
İran evlerinin girişi: Geleneksel İran evlerinin tasarımında İslami düşüncenin izleri derin bir şekilde görülebilir. Başkalarının haklarının ihlal edilmemesi gerektiğine inanılarak evin girişinin sokaktan biraz geride olmasının da dini bir boyutu vardır. Girişin her iki yanında, komşularla iletişim kurma ve vatandaşlar için bir dinlenme yeri yaratmanın yanı sıra yolcuları selamlamak veya onlara eşlik etmek için bir oturma yerini temsil eden iki platform vardır. Bu tasarımlar, kendilerini mimaride gösteren İran gelenek ve kültürünü temsil etmektedir. İslam alimi Muhammed Gazzâlî de bu kültür ve onun mimarideki etkisi hakkında yazar: “Ama dışarı çıkmanın görgü kuralları bir emir üzerine çıkmaktır ve Peygamber Efendimizin dediği gibi ev sahibi kapıya gitmelidir” (Soltanzade, 1993:176).

Evin girişini tasarlarken dikkate alınan bir diğer nokta ise sokakla ev sınırını birbirinden ayırmak ve insanları bir mekândan diğerine taşımak için tasarlanan geçiş yolu ile avlu arasında seviye farkı yaratmaktır. Ayrıca dinin mahremiyete önem verdiği açısından kapı tokmağı erkekler ve kadınlar için iki farklı formda tasarlanmıştır.



Şekil 1.1: İran Evinin Girişine Bir Örnek (URL- 1)

Heşti: Tasarımcı, İran evlerinin girişinde inşa edilen bu mimari unsurunu tasarlarken, mekân ışığını dışarıya göre indirirdi ve avluya giderken ışığı adım adım artırarak eve gelen misafiri yeni bir mekâna hazırlardı. Bu unsur da toplumun inançlarına ve kültürüne dayanmaktadır. Heşti aracılığıyla, dışarının doğrudan görünümü içerideki mahremiyet alanına kapatılırdı. Ayrıca, heştinin iki tarafındaki platformlar misafirperverliğin bir simgesiydi ve mum yakmak, dinlenmek veya misafirleri beklemek için kullanılırdı. Heştinin yüksekliği de önemli bir konudur. “Bu mekânın çatısındaki incelikler, kişinin evin dekorasyonunu adım adım tanımasının yanı sıra ortamın yüksekliğini insan boyuna yaklaştırır ve giren kişi kendini aşağılık hissetmez (Demokrasi duygusu ve dini boyut) ve bu aşamada kişi karar verme fırsatı bulur” (Bemaniyan vd., 2010: 59).



Şekil 1.2: İran Evinden Heştī Örneği (URL- 2)

Dış görünüm: İran'ın dokusunu korumuş olan şehirlerindeki evlerin dış tasarımına bakarsak, cephelerin benzerliğini göreceğiz. Örneğin İran'ın UNESCO Dünya Mirasları arasında yer alan Yazd'in tarihi dokusundan bahsedebiliriz. Bu dokuya sahip evlerin dış cepheleri sade olup, davetkar bir unsur ve misafirperverliğin simgesi olarak, sadeliğin ortasında kapının üstünde yer alan yazıt, tek dekoratif unsurdur. Bu sadelik dini açıdan da önemlidir, çünkü bir yandan mahremiyet inancını gösterir ve dış dünya ile teması en aza indirir. Öte yandan, "cephenin süslenmemesi, görünüşe verilen önemin karşısında, İslam'da iç mekâna verilen önemin derecesini ortaya koymakta ve bir Müslüman hayatında, iç ve maneviyata daha çok vurgu yapıldığını göstermektedir" (Nayebi,2002: 46).

Avlu: Kare avlu, istikrar ve düzenin sembolü olup, merkeze yerleştirildiğinde, farklı noktaları birbirine bağlayan ve çevredeki alanları etkileyen, düzen ve istikrar kuran bir göreve sahiptir. Avlu evler, camiler, medreseler, okullar vb. gibi farklı yerlerde görülebilir ve farklı kare ve dikdörtgen şekillere sahiptir. Avlunun diğer özellikleri

arasında, dini bir boyuta sahip olan ve Tanrı'nın evrendeki varlığının birliğini ve merkeziyetini göstermek düşüncesi yer almaktadır. Avlunun boyutları, etrafındaki alanların sayısına göre belirlenir. Avlu içinde havuz ve bahçenin varlığı da önemlidir ve alanın iklim koşullarına bağlı olarak şekli ve boyutları değişiklik gösterir. Ayrıca bu avlularda çeşitli törenler yapılır.

Havuz: İran mimarisinde havuzun farklı işlevleri vardır. Örneğin: abdest yeri, içme suyu deposu, sıcak mevsimlerde ortamı soğutma görevi, dekoratif rol, bahçenin su ihtiyacını karşılamak vb. Bu unsur, İran mimarisinin yüzyıllar boyunca ayrılmaz bir parçası olmuş ve pratik ve dekoratif önemi nedeniyle avlu ortasında eşkenar dörtgen, kare, dikdörtgen, yıldız vb. gibi çeşitli şekillerde havuzlar yapılmıştır. Öte yandan, gökyüzü, evin mimarisi ve diğer unsurların suya yansımaları nedeniyle, boyutların ve mekanların daha büyük görünmesini sağlamıştır. Bazen havuzlar ana meydanlara yerleştirilip Nakş-i Cihan havuzu gibi kentsel ve kamusal bir unsur haline gelmiştir. “Bazı belgelere göre, bazı durumlarda havuzlar kentin bir alanına inşa edilmişti ve o yerin bazen havuz olarak adlandırılacağı kadar önemliydi” (Soltanzade, 2017: 8).



Şekil 1.3: İran Evinden Avlu ve Havuz Örneği (URL- 3)

Badgir: Bu terim İranlılar tarafından rüzgâr kulesi için kullanılmaktadır. Bu unsur, sıcak ve nemli alanlarda klima rolünü oynamaktadır ve ev sakinlerine konfor sağlamak için kullanılan bina soğutma sistemleridir. Andrew Petersen bu unsurun açıklamasında şöyle yazar: “Badgir, sıcak havayı içeriden dışarıya ve soğuk havayı dışarıdan binaya aktarmak için, binaların üstüne kurulan havalandırma benzeri bir yapıdır” (Petersen, 1996: 206). Badgirler genellikle iki, üç, dört, altı veya sekiz yönlü yapılıdır. Çöl alanlarında kum rüzgarlarına bakan yüzeyler bu rüzgarların içeri girmesini önlemek için kapatılır.



Şekil 1.4: Badgir (URL- 4)

Sabat: “Sözlükte Sabat, kapalı bir koridor, altında evin girişi olan bir çatı anlamına gelir” (Abbasi, 2016: 98). Dr. Muhammed Pirniya, sabatın anlamı ve kavramı hakkında şöyle yazar: "Genel olarak, Fars dilinde Sabat'ın eski kökleri vardır. İlk kısmı "Sa" konfor anlamına gelirken, ikinci kısmı "bat", bina ve yerleşim anlamındadır” (Pirniya, 2011: 233).

İran'ın özellikle sıcak ve kurak bölgelerde önemli özelliklerinden biri de Sabat adı verilen kapalı ara sokaklar ve koridorlardır ve bu alanlar tarihi dokularda hala görülebilmektedir. Bu unsurlar farklı işlevlere sahiplerdir. En önemli kullanımlarından

biri, insanları sıcak ve güneşten koruyan gölgelendirir. Başka bir kullanım güvenlik içindir. Sabatların yüksekliği öyledir ki, at sırtındaki bir kişi altından kolayca geçemez ve bu, şehre giren düşman veya hırsızların içeri girmesini engellerdi. Öte yandan, sabatın üzerinde bazen odalar inşa edilirdi ve farklı durumlarda yerel halkın toplanma yeri olarak kullanılırdı. Yani sabatlar sosyal bir yöne de sahipti.



Şekil 1.5: İran Mimarisinde Sabat Örneği (URL- 5)

Godal Bahçe (Sunken courtyard): Geleneksel evlerde avlu derinliği normalden daha yüksektir (3- 4 metre) ve bu yerlere bahçe çukurları anlamına gelen godal bahçe denirdi. Bu yapılar orta avlunun ortasına inşa edilip genellikle bir kat daha düşüktü ve farklı işlevlere sahipti. “Godal bahçe, binada kullanılan tuğlalar için ihtiyaç duyulan toprağın sağlanması yanı sıra kehriz suyuna erişimi de sağlamakta idi. Bu yüzden genellikle orta havuzu dolduran ve diğer evlere dökülen godal bahçede akan su görüyoruz” (Jemalpour vd., 2015: 10). Godal bahçe bulunan evlerde bodrum katının avluya bakan kısmının aydınlatması godal bahçe ile yapılmıştır.



Şekil 1.6: İran Mimarisinde Godal Bahçe Örneği (URL- 6)

Ab Anbar (su sarnıcı): İran'ın büyük bir kısmının sıcak ve kurak bölgelerden olması nedeniyle farklı mevsimlerde tatlı su temini için farklı yöntemler kullanılmıştır. Bu yöntemlerden birisi de ab anbardır. Ab anbar, suyu depolamak için kullanılan ve çöl bölgelerinde yeraltında inşa edilen bir kapalı havuzdur. “Su temini için üç tür su deposu kullanılmıştır: tarımsal depolar, kırsal-kentsel depolar ve yol depoları” (Memariyan, 1993: 15). “Bu binalar, bir kemer veya kubbe ile örtülmüş büyük bir küp veya dikdörtgen küp veya silindirik bir mahzenden oluşuyordu” (Ghobadiyan, 2010: 299). Mahzenlerin suyu, yağmur veya mevsimsel akarsularla sağlanmaktaydı.



Şekil 1.6: İran Mimarisinde Godal Bahçe Örneği (URL- 7)

Sundurma: Binanın dışında yer alır ve genellikle avludan daha yüksektir. Bu unsur, Part döneminden beri İran mimarisine girmiştir ve terasa benzer bir role sahiptir. Genellikle sakinlerin oturması için bir yer olarak kullanılmıştır ve tarih boyunca çeşitli biçimler almıştır. Sundurmaların bir tarafı avluya açık, diğer üç tarafı bina ile sınırlıdır. Evlerin sundurmalarında kullanılan süslemeler yapının ihtişamını göstermektedir. Sundurmaları oturma yeri olarak, güneşin veya yağmur damlalarının eve girmesini önlemek için de kullanılırlar.



Şekil 1.7: İran Mimarisinde Sundurma Örneği (URL- 8)

Orsi: İran halkı orsi kelimesini duyunca genellikle pencerelerin renkli camlarını hatırlamaktadır. Halbuki orsi pencerelerin renkli camları da olmayabilir. Orsi, genellikle yukarı sürgülü açılır ve ahşap şebekeler ile süslenir. Orsinin özelliklerinden biri eve ne çok fazla ne de çok az ışık girmesine neden olmasıdır ve "Güzel tasarımlı şebekeler ve renkli camların kullanımıyla, güneş ışığını odanın içine gökkuşağı gibi farklı renklere dönüştürerek güzel ve hoş bir manzara yaratıyor" (Hedayetnejad, 2015: 8). Ayrıca geçmiş yapılarda mahremiyetin önemi nedeniyle dışarıdan içeriye olan görünürlüğün azalmasına neden olurlar. "Orsi pencereleri renkli camlar ile renkli ışıklar oluşturarak, rahatsız edici böceklerin odaların içinden uzaklaşmasına neden olur ve bu durum İran mimarisinde bu tip pencerelerin en önemli özelliklerinden biri olabilir" (Gpuderzi, 2011:39). Orsi camları genellikle dört renkten oluşur: mavi, sarı, kırmızı ve yeşil.



Şekil 1.8: İran Mimarisinde Orsi Örneği (URL- 8)

1.5. İRAN KÜLTÜREL MİRAS, TURİZM VE EL SANATLARI KURUMUNUN KURULUŞU VE KURUMSAL- TARİHSEL GELİŞİMİ

İran Devrimi'nin 1979 yılında zaferle sonuçlanması birçok alanda olduğu gibi kültürel miraslar ve bu mirasların korunması alanında da temel değişikliklere yol açtı. Devrimin zaferi yeni kültürel-toplumsal değerler sistemini İran'a hâkim kılmakta gelecek kuşaklara miras bırakılmak için kültürel değer taşıyan somut ve soyut miraslar konusunda İslami olanı öne çıkarırken devrimci retoriğin dışında kalanları odak alanının dışında tuttu. Öte yandan devrimin zaferinden bir sene sonra başlayan ve sekiz sene süren İran-İrak savaşı ülkenin tercih sıralamalarında kültürel mirasların korunmasını en alt basamaklara iterken devlet kaynakları sadece bu savaşın ihtiyaçlarını karşılamak için seferber edildi. Bu sebeple 1979'dan 1985 senesi yani Kültürel Miras Kurumu'nun kurulmasına kadar kültürel mirasların korunması alanında herhangi kayda değer bir çalışma ve yatırım söz konusu olmamıştır (Hüccet 2001). Bu dönem ile ilgili dikkat çeken husus devrimci coşku neticesinde oluşan

atmosferde bazı kültürel mirasların tahrip edilme tehlikesi yaşaması olmuştur. Örneğin devrimden hemen sonra dönemin bir grup güçleri İran'ın Şiraz kentine giderek İslamiyet öncesi medeniyete ait olan Taht-ı Cemşid yapısını tahrip etmek istemiştir. Fakat devrimci liderlerin araya girmesiyle bu tarihi mirasın tamamen yok edilmesi engellenmiştir. Benzer girişimler İran Yahudilerinin manastırlarına yönelik de yapılmıştır ki devrimci liderlerin arabuluculuğuyla durdurulmuştur. Devrimci retoriğe sığmayan kültürel miraslara yönelik bu saldırılar somut kültürel mirasla sınırlı olmamıştır ve geleneksel müziğe yönelik bazı girişimler de yaşanmıştır. Örneğin devrimden sonra İran Türkleri'nin geleneksel âşıklık müziğinin simgesi olan kopuz, Tebriz Cuma Namazlarının birinde ateşe verilmiştir. Bu da her türlü müziği Batı medeniyetinin saldırısı şeklinde yorumlayan zihniyetten kaynaklanırken ozanların devrime yeterli destek vermediği ve ozan geleneğinin fıkıh anlayışına karşı olduğu düşüncesinden dolayı gerçekleşmiştir. Bu dönemde İran'da yaşananlar 1935 yılında Ukrayna'da yaşananlarla benzerlik göstermektedir. Stalinist düşünce 1935 yılında Sovyet Birliği'ni teşvik etmek ve dini ve emperyal simgeleri yok etmek için sayısız önemli tarihi bina ve kiliseyi yıkmıştır. Fakat bu binalar 1999 yılında yeniden inşa edildi (Stubbs 2011: 297-298). İran'da da Kültürel Miras Kurumu'nun kurulmasından sonra devrimin başında hor görülen birçok eser kültürel değerine yeniden kavuşarak korunmalarına yönelik çalışmalar başlatılmıştır.

Devrimin zaferinden Kültürel Miras Kurumu'nun 1985 yılında kurulmasına kadar kültürel mirasların korunmasıyla ilgili kararlar Devrim Konseyi tarafından alınırdı. Devrimin zaferiyle Pehlevi Dönemi'nde kültürel mirasların korunmasından sorumlu olan Antik Eserleri Koruma Kurumu lağvedildi ve bütün görevlerini Devrim Konseyi üstlendi. Bu dönemde alınan en önemli kararlar tarihi eserler ve binaların bulunduğu alanlarda ticari kazıların yasaklanması ve kültürel malların yurtdışına çıkışının engellenmesi olmuştur.

Devrimin kurumsallaşması ve ülkenin normalleşme sürecine girmesiyle birlikte İran Kültürel Miras Kurumu, Yüksek Öğretim ve Kültür Bakanlığı'nın bir alt kuruluşu olarak 1985 yılında kuruldu. 1985'ten 1993 yılına kadar Yüksek Öğretim ve Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak çalışan İran Kültürel Miras Kurumu'nun faaliyetleri araştırma, eğitim ve tanıtım faaliyetlerine yoğunlaşmıştı. Bu dönemde Pehlevi

Dönemi'ne ait müdürlüklerden boşalan konumlara devrimci kadrolar yerleştirilerek kültürel miras ile ilgili çeşitli eğitim kursları düzenlendi ve genç müdürler kültürel miraslar ile ilgili yoğun bir eğitim sürecine tabi tutuldular. Bunun yanı sıra Kültürel Miras Kurumu önceliğinde İran'ın çeşitli kentlerinde eğitim ve tanıtım seminerleri ve sempozyumları gerçekleştirildi. Fakat Kültürel Miras Kurumu'nun kurulması ve tüzüğünün yasalaşması devrimden sonra oluşan yasal belirsizliğe son vererek bu alandaki kurumsal boşluğu doldurdu. Örneğin bu kurumun tüzüğünün 10, 11 ve 12. Maddelerinde Kültürel Miras Kurumu, kültürel ve tarihi değerler taşıyan eser ve binaların korunması ve restorasyonundan sorumlu tutulurken kültürel miraslara zarar verecek her tür proje yasaklanmıştı (Şemai 2001: 141). Bu dönemde İran kaynaklarının önemli bir bölümünün savaşa harcadığı için fiziki koruma ve restorasyon ile ilgili yapılanlar oldukça sınırlı olmuştur ve sadece 1985 yılında Şiraz Kentinin tarihi dokusu ve 1988 yılında Kirman Kentinin tarihi dokusunun restorasyonu ile ilgili bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu dönem kültürel mirasın korunmasının kurumsallaşması ve hukuki statü kazanması dönemi olarak nitelenebilir.

İran-Irak Savaşı'nın bitmesinden sonra devletin politikaları savaştan geriye kalan enkazların imarına yöneldi. İslam Cumhuriyeti'nin altıncı hükümetinin temel politikalarını oluşturan ve İmar Dönemi olarak anılan bu dönemde Kültürel Miras Kurumu, 1993 yılında Yüksek Öğrenim Bakanlığı'ndan alındı ve yeni oluşan İran İslami İrşat ve Kültür Bakanlığı'na verildi (Hüccet 2001). Kültürel Miras Kurumu'nun kurumsal ve hukuki statüsünün yapılaşması olarak ele alınabilen bu dönemde kültürel mirasların korunmasıyla ilgili çalışmalar ülkedeki tarihi bina, yapı ve eserlerin korunmasıyla ilgili projeler geliştirmeye ve araştırmalara yoğunlaştı. Bu bağlamda Parse, Taht-1 Cemşid, Bistun, Tus, Taht-1 Süleyman ve Tak-1 Bostan gibi antik tarihi alan ve eserlerle ilgili uzman ekiplerin yönetiminde çeşitli projeler yazılıp araştırmalar yapıldı. Buna bağlı olarak 1995 yılında Kültürel Miras Kurumu Araştırma Merkezi kuruldu ve kültürel mirasların korunması alanı genişletilerek uzman kadrolar yetiştirildi. Proje geliştirmelerin yanı sıra Tebriz Kapalı Çarşısı Restorasyonu, Azerbaycan Yörükleri Müzesi, Dinler ve Antropoloji Müzesi, Kirman Kale Restorasyonu, Yezd İlihçı Han Projesi, Şiraz Astane Mahallesi Projesi, Tahran Nevvab Projesi, Tahran Batı Çarşısı Projesi ve Tebriz Gök Mescit Restorasyonu Projesi gibi

restorasyon ve koruma projeleri uygulama aşamasına geçti (İzedi 2010: 27). Bu uygulamaları Kültürel Miras Kurumu'nun yetki alanlarının genişletilmesi ve araştırma merkezinin büyütülmesi takip etti. İmar Dönemi'nin ikinci evresi olan ve yedinci hükümette kendini gösteren bu değişimler neticesinde kültürel mirasların korunması gerekliliği ilkesi bütün inşaat, imar ve şehir planlamaları projelerinin temeline yerleştirildi ve tarihi binaların ticari amaçlarla yeniden kullanımı önem kazandı. Öte yandan antik yerleşim yerleri ve tarihi eserlerin korunması için Kültürel Miras Kurumu'na bağlı özel güvenlik birliği oluşturuldu. Ayrıca Kültürel Miras Araştırma Merkezi, büyütülerek antropoloji, arkeoloji, dil ve lehçe, tarihi bina ve doku ve eserlerin korunması ve restorasyonu olmak üzere beş alt araştırma merkezi bünyesinde faaliyetlerini genişletti. Bu döneme damgasını vuran proje ise Perdisan Projesi oldu. Ulusal nitelik taşıyan Perdisan Projesi bağlamında araştırma döneminde tespit edilen İran'ın bütün kentlerinin tarihi doku, bina ve alanları koruma altına alınarak birçok büyük kentte restorasyon çalışmaları başlatıldı (Hamzade 2011).

Kültürel Miras Kurumu'nun tarihsel ve kurumsal gelişiminde en önemli değişim 2003 yılında yaşandı. Kültürel Miras Kurumu, İran ve Dünya Seyahati Kurumu ile birleştirilerek İslami İrşat ve Kültür Bakanlığı'ndan alınıp Cumhurbaşkanlığı'nın bünyesine verildi. Böylece Kültürel Miras Kurumu'nun kurumsal statüsü yükselirken Cumhurbaşkanlığı bünyesinde bulunan bir Başkanlığa terfi edildi. Bu dönemde İran Kültürel Miras Kurumu ile UNESCO arasındaki ilişkiler önemli ilerlemeler kaydetti ve İran kültürel mirasların korunması alanında faaliyet gösteren küresel sistem ve anlayışa entegre olmaya başladı. Bu devrimden sonra yaşanan dış dünya ile kopuşu büyük bir ölçüde aradan kaldırdı. Kültürel Miras Kurumu'nun Cumhurbaşkanlığı'nın bünyesine verildikten bir sene sonra sadece bir yıl içinde 1289 eser milli eserler listesine alındı ve önceki yıllarda araştırma projeleri olarak geliştirilen 60 büyük proje uygulamaya geçti. Bu da kültürel mirasların korunması yönünde önemli bir sıçramaya işaret ediyordu. Ayrıca ülke genelinde 43 yeni müze açılarak turist çekmek amacıyla yurtdışına yönelik reklam faaliyetleri başladı. Bunların yanı sıra Milli Miras isimli hakemli dergi yayın hayatına başlarken kültürel mirasın korunması bir bilim dalı olarak üniversite bölümleri içinde yer almaya başladı (Fedayinejad 2014: 309). UNESCO ile çeşitli iş birliklerinin geliştirildiği bu dönemde dünya tarihinin kültürel

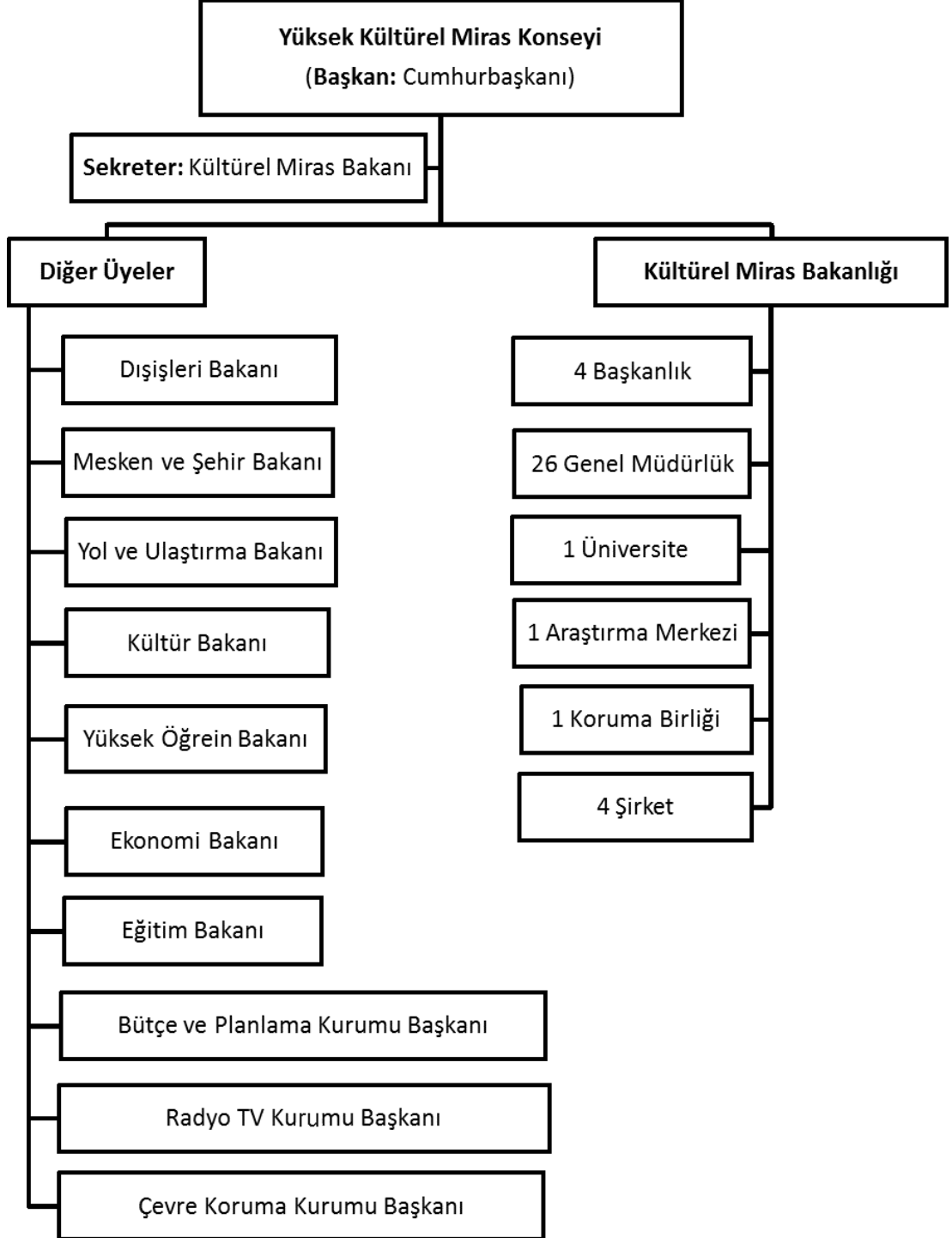
mirası için önem taşıyan önemli eserler UNESCO'nun kültürel miras listesine alındı. Bunları takiben 2006 yılında İran Kültürel Miras Kurumu, El Sanatları Kurumu ile birleştirilerek İran Kültürel Miras, Turizm ve El Sanatları Kurumu'na dönüştürüldü. Bu tarihten sonra İran'da kültürel mirasın korunmasından sorumlu olan İran Kültürel Miras, Turizm ve El Sanatları, İran'ın somut ve soyut kültürel miraslarının korunması için devlet kaynaklarından eski yıllara göre daha fazla bütçe alabilme imkânına sahip oldu ve özellikle de turizm sektörünün sağlayabileceği gelirler dikkate alınarak kültürel miraslar ve turizm sektörü arasındaki ilişkiler geliştirildi. Bunun yanı sıra 2006 yılından günümüze bu kurumun çabaları neticesinde İran'ın 15 tarihi eseri Dünya Kültürel Mirası Listesi'ne alınırken 10 eser, UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne alındı.

İran'ın kültürel mirasların korunması için uluslararası kuruluşlarla geliştirdiği ilişkiler UNESCO ile sınırlı kalmadı ve 2019 yılında Uluslararası Mavi Kalkan Komitesi'nin üyesi oldu. (İmaniyen, 2019). İran'ın uluslararası kuruluşlarla ilişkileri bağlamında dikkat çeken ve İran'a özgü olan husus İran üzerindeki yaptırımların restorasyon ve koruma çalışmalarında ortaya çıkarttığı sorunlardır. İranlı yetkililerin açıklamalarına göre İran devlet kurumları ve restorasyon ve koruma uzmanları yaptırımlardan dolayı restorasyon ve koruma için gereken maddeleri temin etmekte zorluk çekmektedirler ve İran ilgili uluslararası kuruluşlar aracılığıyla bu sorunu gidermeye çalışmaktadır.

Kültürel Miras Kurumu'nun kurumsal gelişme sürecinin son aşaması 2019 yılında yaşandı ve İran Meclisi'nin 5 Ağustos 2019 tarihinde yasalaştırdığı bir kararla Kültürel Miras Kurumu, bakanlık statüsüne yükseltilerek İran Kültürel Miras, Turizm ve El Sanatları Bakanlığı adını aldı. Bakanlık bünyesinde 5 başkanlık, 26 genel müdürlük, 1 üniversite, 1 araştırma merkezi, 4 şirket ve 1 koruma birliği bulunmaktadır. Kültürel Miras Bakanlığı'nın diğer kurumlarıyla ilişkileri Yüksek Kültürel Miras Konseyi üzerinden sağlanmaktadır. Bu konsey Cumhurbaşkanı başkanlığında toplanmaktadır ve Kültürel Miras Bakanı, konseyin sekreterliğini yürütmektedir. Bu konseyde Kültürel Miras Bakanlığı dışında Dışişleri Bakanı, Mesken ve Şehir Bakanı, Yol ve Ulaştırma Bakanı, İslami İrşat ve Kültür Bakanı, Yüksek Öğrenim Bakanı, Ekonomi Bakanı, Eğitim Bakanı, Bütçe ve Planlama Kurumu Başkanı, Radyo TV Kurumu Başkanı, Çevre Koruma Kurumu Başkanı ve Kültürel Miras Bakanı'nin önerdiği dört

uzman yer almaktadır. Yüksek Kültürel Miras Konseyi'nin tüzüğünün 4. maddesine göre bu konsey, kültürel mirasın korunmasıyla ilgili genel politikalar, yaklaşımlar ve ulusal programları hazırlamakla yükümlüdür ve Kültür Bakanı'nın isteği ve Cumhurbaşkanı'nın kabul etmesiyle gerek duyulduğu zaman toplanmaktadır (Masoumi Rad, 2018). Hkmete bağlı bütün kurumlar ve belediyeler bu konseyde alınan kararlara uymak zorundalar. Bunun yanı sıra yapılan yeni düzenlemeyle kültürel mirasların korunması alanında faaliyet göstermek isteyen sivil toplum kuruluşları diğer kurumlardan izin almaya gerek duymadan Kültürel Miras Bakanlığı'na başvurarak faaliyet izni alabilirler. Bu da kültürel mirasların korunması alanında sivil toplum kuruluşlarının rolü dikkate alınarak bürokratik süreci kolaylaştırmak için yapılmıştır.

Tablo 1. 2: Yüksek Kültürel Miras Konseyi



İKİNCİ BÖLÜM

2. DÜNYA SİNEMASINDA MİMARİ MİRASIN ALGISI

İnsanlık tarihi kadar köklü bir geçmişe sahip olan mimari sanatı ve genç sanat sinema, sinemanın başlangıcından günümüze kadar, bilinçli ya da bilinçsiz birbirleriyle ilişki içerisinde olmuştur. İlk yıllarda bu ilişki çok fazla ilgi görmemesine rağmen, sonraki yıllarda hem sinemacılar hem de mimarlar için merak edilen bir konu haline gelmiştir. Aslında özünde her iki sanat da yaşam mekânını ve ruhunu yaratmaktadır. Ancak mimari daha çok maddi ve gerçek malzemelerle yaratılır diğer yanda ise daha hayali ve ruhani bir sanat olan sinema vardır.

"Seattle'daki Microsoft Direktörü Bill Gates'in evinde, tüm iç duvarlar çok gerçekçi görünseler de bir tür video perdesidir. Tüm dolu ve boş hacimler kolaylıkla birbirine dönüştürülüp dış ve iç mekanlar arasında yeni bir görsel ilişki oluşturulur. Gerçek mekanların görsel ve işitsel düzenlemelerle ustaca bir araya gelmesi, gerçek ve hayali dünya arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır ve insan kendini sahnede oynarken bulur". (Penz vd., 2002:19)

İki sanat arasındaki ortak noktalardan biri, her ikisinin de iki boyutlu medya aracılığıyla üç boyutlu alan yaratmasıdır ve belki bir gün ileride yönetmenlerin yapabileceği bir şey, etrafımızdaki mimari alanda, günlük deneyimimizin bir parçası haline gelecektir. "Mimari de sinema gibi, hayatını zaman ve hareketin boyutlarında devam ettiriyor" (Penz, 2002:26). İkisi arasındaki ilişki hem kavramsal olarak (sinemada mimarinin düşünce ve içerik yaratımı) hem de referansla (mimaride sinemanın varlığı ve sinemada mimarinin varlığı) incelenebilir. "Mekân boşluk ya da küllenin olmadığı bir bütün olarak görülmekte, hareket ise neredeyse mekândan soyutlanmaktadır" (Adiloğlu, 2005:16). Mimarlık fiziksel boyutunun ötesine geçmeli ve duyguları, deneyimleri, kültürü ve coğrafyayı içermelidir. Böylelikle toplumsal kültürü yaratır ve bu kültür toplumsal belleği oluşturur. Bir mimari eserin kimliği genellikle içinde bulunduğu topluluğun kültüründen elde ettiği fikirler ve izlerin miktarıyla ölçülür. Bu fikirler mekânı oluşturur ve sinema bu kurgudan faydalanır. Mimarinin de genel tanımlarından biri mekânı şekillendirme sanatıdır. Bu sanat da harekete dayanır. Ancak bu hareket sinemadaki hareket gibi değildir çünkü görünür değildir ve farklı mekanları birbirine bağladığı için bir iç hareket olarak kabul edilir.

Öte yandan mimaride mekân, seyirci içinde hareket ettiğinde anlaşılabilir. Mimari mekanını somut hale getiren seyircinin hareketidir. Bu işi sinemada kamera yapmaktadır. Seyirci kamera ile mekânda hareket eder. Sergey Ayzenştayn'ın Akropolis analizi de bununla uyumludur. O, Akropolis'i en klasik filmlerden biri olarak tanımlar: "Bir yönetmenin gözleriyle bakmanızı istiyorum: Akropolis binalarında yürürken ayaklarımızın yarattığından daha iyi yaratılmış bir mimari kompleksi için bir montaj sahnesini hayal etmek zor" (Ghahremani vd., 2015: 32). Ayzenştayn'ın bu tanımıyla herhangi bir mimari kompleksini seyircinin hareketiyle, planları ve açıları değişen bir film gibi düşünmek mümkündür. Ona göre, bir mimari kompleks ile bir filmin yapısı arasında temel bir ilişki vardır ve her ikisi de hareketli bir izleyici gerektirir. Mimaride, hareket eden gözlemci, bakış açılarını bir araya getirir ve bir mimari kompleksi oluşturur. Sinemada da bu yol mimari ile tasarlanmalıdır. Ancak sinemadaki her planın izleyicileri üzerinde kendine özel etkisi olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle binanın tasarımına dikkat etmek ve onunla ilk karşılaşmada istenen duyguyu elde etmek önemlidir.

"Mimari sanatı, duvarları, tavanları, kapıları, pencereleri ve cepheleri bir ifade aracı olarak kullanıp mekânı şekillendirerek kendini gösterir. Ancak film yönetmeninin sanatı, kameranın hareket teknikleri, mizansen, sahne içindeki öğelerin birbirleriyle ilişkileri ve bu ayrı parçaların bir arada birbirine bağlanması ile mekân yapımı alanında kendini göstermektedir".
(Abedi, 2019:26)

Film deneyiminde izleyici, zihninde sırayla tasarlanmış film sitelerinden bir yol oluşturur. Bu hayali yoldan geçer ve bu yönelim, yerleri ve zamanları birbirine bağlar. Bu yolun ortasında hareket eden karakter ise filmin izleyicisi için bir model olacak ve film dünyasındaki yolculuk, mekân ve bir mimari kompleksinde yeni bir hareket deneyimi gerçekleştirecektir.

2.1. SİNEMANIN DOĞUŞU

Fotoğrafın icadından önce, hareketi hareket halinde göstermek fikri imkânsız görünüyordu. Ama fotoğraf makinesinin icadından sonra, hareketin çerçeveye de dahil edilebileceği fikri güçlendi. Bu olasılık, bazı teknolojilerin yaratılmasına ve icat edilmesine kadar gerçekleşemezdi. Çünkü ilk fotoğraflar uzun zaman ışıklandırma gerektiriyordu ve bu da hareketli görüntüler oluşturmayı zorlaştırıyordu.

Teknolojideki gelişmeler hızlı bir şekilde ışıklandırmayı mümkün kıldı ve 1879'da Eadweard Muybridge adlı bir fotoğrafçı, birkaç kamera ve hızlı ışıklandırma kullanarak koşan bir atı gösteren bir dizi fotoğraf çekebildi. Ancak film çekmenin en önemli adımlarından biri 1882'de Etienne-Jules Maray tarafından atıldı. O, dönen bir film ekranında on iki ayrı görüntü yakalayan bir kamera icat etti. 1889'da George Eastman adında bir adam, uzun film kareleri serisi yapmak için esnek bir filmin temeli olarak selüloidi kullandı. Birkaç yıl sonra, farklı ülkelerdeki fotoğrafçılar ve mucitler, hareketli görüntüleri yapmak ve görüntülemek için farklı kameralar ve araçlar icat ettiler. Bu alanda faaliyet gösteren en önemli kişiler Thomas Edison ve Auguste ve Louis Lumière kardeşlerdir.

28 Aralık 1895'te Lumière kardeşler ilk kez Paris'teki Grand Café'nin beyazperdesine çıktılar. Böylece ilk sinema salonu ve sinema kültürü oluştu ve sinemanın icadının başlangıç noktası oldu. "1895 yılının son günlerinde hareketli resmin, yani sinematografin icadı, Paris'te bir sansasyon yarattı. Lumiere'lerin filmleri, gerçekliğin yanılması değil ta kendisiydi. İnsanlar ilk kez evlerinin, aile yaşamlarının, yüz ifadelerinin, el kol hareketlerinin, yürümelerinin, bir kafede oturmalarının, kahve içmelerinin vb. şekillerini görme şansını buldular" (Öztürk, 2005:122).

Hareketli görüntünün ilk mucidi Lumière kardeşler olmasa bile, bugünkü anlamıyla bu sanatın biçimini ve yüzünü belirlemede etkili oldular. Bunların dışında sinemanın öncülerinden William Kennedy Dickson, Robert William Paul ve Georges Méliès, diğer erken dönem sinema isimlerinden daha iyi bilinirler. Fransız mucitler ve fotoğraf ekipmanı üreten fabrikalarının öncüleri olarak, Lumière kardeşler, sinematograf adı verilen ilk film kamera ve projektörlerden birini yarattılar (Sinema kelimesi sinematograftan türetilmiştir). 1895 yılında iki kardeş, dünyadaki ilk film veya ilk hareketli görüntü olarak bilinen "Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler" adlı bir film yaptılar. Sinemanın ilk yıllarında yönetmenler için önemli olan şey hareketi kaydetmek idi. Diğer sanatların yapamayacağı bir şeyi, bu büyülü sanat, hareketli gerçekliği, olduğu gibi ve daha da iyi yakalamayı başarmış idi. Onlar, hareket eden her şeyi filme kaydettiler: Tren, bir duvarın yıkılışı, Bahçenin sulanması, insanların yürüyüşü, otobüsler vd.

İlk filmler hem içerik hem de teknik olarak, genellikle bir eylemi tek bir bakış açısıyla betimleyen çok basit filmlerdi. Önemli olan, görüntüleri yakalayıp aktaran ve sanat ve eğlence dünyasının başyapıtlarından biri haline gelen bir cihazın icat edilmesiydi. Örneğin, Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler filminde kamera bir fabrikanın önüne sabitleniyor ve seyirci, işçilerin filmin başından sonuna kadar yaklaşık iki dakika boyunca fabrikadan ayrılışını izliyor. Sonunda da fabrikanın kapısı kapanıyor. Ya da "Trenin Gara Girişi" filminde bir dakikadan kısa bir sürede treni bekleyen yolcuları ve trenin kameraya doğru yaklaşmasını görüyoruz.

Sinemanın ilk yıllarındaki filmler, genellikle ilgi çekici yerler veya özel etkinliklerle bağlantılı olarak yapılmış, ancak daha sonra bunlara anlatının eklenmesine de ihtiyaç duyulmuştur. Bu yüzden yapımcılar ve yönetmenler, izleyiciyi kaybetmemek için eserlerine daha farklı formlar eklemeye çalışmışlardır. Bu da gösterimler ve çekimlerin kapsamını genişletmiştir. Lumiere kardeşler, görüntü yönetmenlerini çeşitli konuları çekmeleri için farklı ülkelere gönderdiler. Sinemanın ilk yıllarından itibaren farklı ülkelerde filmler dağıtıldı ve bu amaçla dağıtımdan sorumlu şirketler kuruldu. Özellikle Fransa ve Birleşik Krallık'ta film yapımcıları, kendi ekipmanlarını yapmış, gerçek ya da basit sahneleri çekip başka ülkelerde dağıtarak yenilikçi filmler üretmişlerdi. Bu eğilim kısa sürede diğer ülkelerin de sinemadan etkilenmesine neden oldu ve film gösteriminin yanında film üretmeye de başladılar. Sinema başlamıştı ve dahası sinemacıların, filmlerin ve film stüdyolarının sayısı her geçen gün arttıkça farklı senaryolar ve teknikler sahneye konuluyordu.

2.2. SİNEMADA MİMARİNİN İLK YANSIMALARI

Mimari ve sinema arasındaki ilişki, sinemanın başlangıç tarihinden öncesine dayanmaktadır. Yani, arka arkaya dizilmiş bir dizi fotoğraf tarafından oluşan hareketli görüntüler dönemi. Ancak 1895'te sinemanın başlangıcından itibaren, sabit mimari kareler sinema ile hareket buldu. Bu genç sanat en başından beri modern metropollerle ilişkilendirilip dünyanın hemen hemen tüm ünlü başkentlerinin imajı çok yakından bu medyaya kaydediliyordu. Modern mimarinin doğuşuyla aynı zamana denk gelen sinemanın icadının ilk günlerinden itibaren bu sanat, içerdiği diğer sanatlarla birlikte mimariyi de kullanmış ve onu kendinin ayrılmaz bir unsuru olarak belirtmiştir.

Başlangıçta belgesel olarak hayatını devam ettiren ve gerçekleri olduğu gibi anlatan sinema, doğal olarak farklı yaşam alanlarını, yaşam tarzlarını ve kültürleri içeriğine dahil etti. Dünyanın ilk filmi olarak Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler filmi, bu iddiayı kanıtlamaktadır. Bu filmde adından da anlaşılacağı gibi, birbirine ihtiyaç duyan üç sinema ögesi, insan, mekân ve zaman kullanılmıştır. Bu film bir fabrikanın mimarisine karakter kazandırarak, mimarlık ve sinema arasındaki tarihi bağlantının belgelenmesidir. Bu konuyu incelemek, sinemanın ilk günlerinde, yeni olduğu ve sınırlılıkları nedeniyle, bir fikri ifade etmek veya bir film yapmak için en az imkanlar kullanıldığından dolayı önemlidir. O tarihlerde, sinemada renk ve ses henüz icat edilmemiş ve oyunculuk gerçek anlamını henüz bulmamıştır. Bu sebepten, kentsel öğeler ve binalar yönetmene hikayesini anlatmak için yardımcı olmaktaydı. Sinema büyümesi ve devam etmesi için mimariye ve kente ihtiyaç duymaktaydı. Bu sebeplerden dolayı, sinemanın ilk günlerinden itibaren mimarlığın, sinemanın ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bu ilişki sonraki yıllarda sinemanın hem teknik hem de hikâye anlatıcılığındaki ilerlemesiyle gittikçe derinleşti. Filme hikâye, karakterizasyon, zamansal ve mekânsal hareketler vb. eklenmişti ve film artık kısa ve tek plan bir görüntü değildi. Mimari de artık sadece bir mekân olarak kullanılmıyordu, aynı zamanda filmin olayları, karakterleri ve süreci üzerinde doğrudan veya dolaylı bir etkiye sahipti.

2.2.1. Lumière Kardeşlerin Filmlerinde Mimari

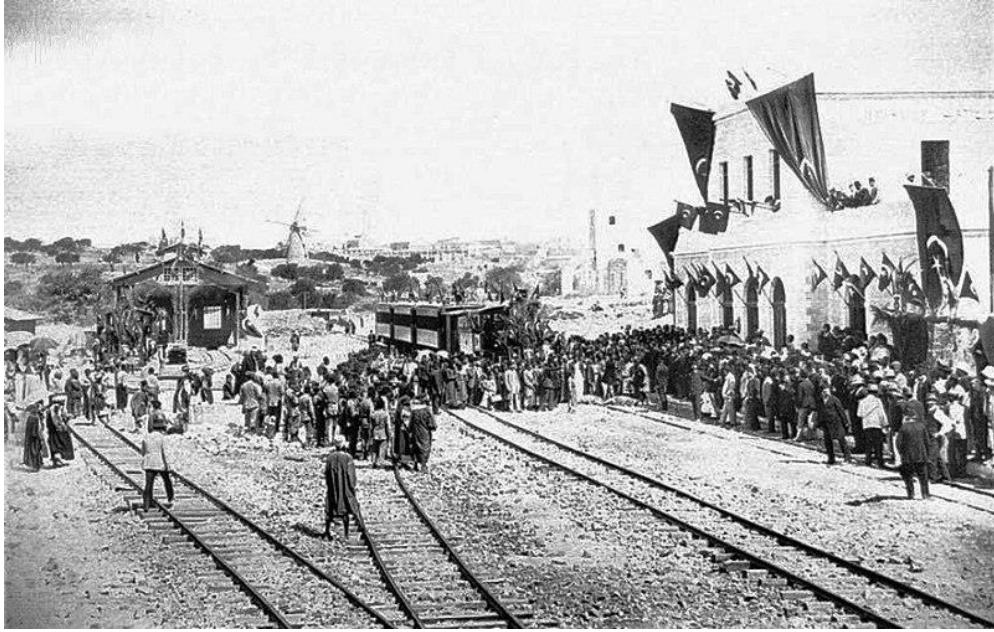
Lumièrler'in filmlerine bakarsak, mimarinin sinemadaki varlığını ve önemini ilk yıllardan itibaren net bir şekilde göreceğiz. Bebeğin Kahvaltısı (1895), Fotoğrafçılık Kongresi Lyon'a Geldi (1895), Lyon'daki Cordeliers Meydanı (1895), Kudüs'ten Ayrılış (1897), New York'taki Union Meydanı, Broadway (1896), Kartopu Savaşı (1896), Moskova'daki Tverskaya Caddesi (1896) vd. Bu filmler ilk hareketli görüntüler olarak o yılları hem tarihi açıdan belgelemekte olduklarından hem de anısal niteliğinden dolayı önemlidirler. Özellikle belgesel niteliği gereği, sinemada kültür ve mimari mirasın korunmasının ilk adımları, (özellikle de hatıra ve hafızanın korunması açısından) isteyerek veya istemeyerek bu filmler tarafından atılmıştır. Örneğin, New York'taki Union Meydanı, Broadway filminde sabit bir kamera ile Manhattan'ın Union meydanını, kalabalık bir durumda görürüz (BKZ. Şekil 2.10). Bir dakikalık bu

filmde yayaları, at arabalarını ve tramvayları izleriz. Arka planda eski bir bina görünür. Bu tarihi meydan, o yıllarda hem sosyal hem de fiziksel bağlamlarda değişikliklere tanık olup gelecekte ulaşım merkezlerinden biri olacaktır. Bu konu, yeni yapıları gösteren filmde açıkça görülebilir. Filmin yapımcısı Lumière Kardeşlerdir, ancak onlar tarafından dünyanın dört bir köşesine gönderilen görüntü yönetmenlerinden biri olan Alexandre Promio tarafından çekilmiştir. Kartopu Savaşı'nda da önceki filmde olduğu gibi, mimari önemli bir görsel unsur olarak tasvir edilir ve arka planda sahnenin perspektifini göstermek için kullanılır: insanlar kartopu oynamaktadır ve onların arkasında perspektifte ağaçlar ve evler vardır. Moskova'daki Tverskaya Caddesi filmi, Rusya'daki Tverskaya Caddesi hakkında bir belgedir (BKZ. Şekil 2.9). Film, 52 saniyede caddenin karmaşasını, at arabalarının hareket halini ve Rusları gösterir. Caddenin her iki tarafı da binalarla doludur. Bu film de Lumière kardeşlerin farklı ülkelere gönderdikleri görüntü yönetmenlerinin, genellikle sokak, bina ve insan temasıyla elde ettikleri bir başka üründür.

Lumière kardeşlerin eserlerinden Kudüs'ten Ayrılış (Leaving Jerusalem by Railway), kültürel mirasın sinema yoluyla korunmasının açık bir örneği olarak gösterilebilir. Filmde kamera trenin içinde hareket edip uzaklaşmaktadır. Bu olay günümüzde çekici olmasa da o zamanlar seyirciler için bir hareket duygusu yarattığından dolayı heyecan verici olmuştur. Demiryolunun kenarındaki çeşitli kişiler, yerel giysi ve şapkalarıyla treni izlemektedirler. Görüntünün arka planında yıkık binalar görürüz. "O dönemde Kudüs Osmanlı yönetimi altındaydı ve bir refah dönemi yaşamaktaydı. Mescit-i Aksa Camisinin onarımı yapılmıştı ve birçok Pazar ve yol inşası sürdürülmekteydi" (Köse, 2017: 37). İnşa edilen güzergahlardan biri, filmin çekilmesinden 7 yıl önce 1889 yılında inşa edilen ve 1992 yılına kadar ayakta kalan Kudüs-Yafa demir yoludur (Babaoğlu, 2014:183). Günümüzde burası eğlence mekânı olarak faaliyet göstermektedir. Bu demir yolunun çekilen ilk fotoğraflarını, filmdeki mimari ile karşılaştırsak iki demir yolunun aynı olduğu sonucuna varmamız mümkündür. Bu, Kudüs-Yafa demir yolundan kaydedilen ilk filmin Lumière kardeşler tarafından yapıldığı anlamına gelmektedir.



Şekil 2. 9: Kudüs'ten Ayrılış filminden kareler



Şekil 2. 10: Kudüs Tren İstasyonundaki ilk trenin fotoğrafı/ 1892 (URL- 6)



Şekil 2. 11: Kudüs Tren İstasyonu 1978 senesindeki durumu (URL- 7)

Film ve fotoğraflardan anlaşılacağı üzere, istasyon yerleşim alanlarından uzakta inşa edilmiştir. Yakınında bir harabe ve uzağında bir değirmen görülmektedir. Dünyanın farklı şehirlerini kayıt altına alan Lumière kardeşler, Kudüs'ün ilk hareketli görüntülerinin belgesi olan bu filmle, bu şehrin siyasi ve sosyal tarihinin bir bölümünü 43 saniyede hikâyeleştirirler. Hikâye kelimesinin kullanımının nedeni, bu filmin yukarıda bahsedilen filmlerden farklı olmasındandır. Çünkü film sadece hareketli bir resim değil farklı tipteki insanları, harabeyi, değirmeni ve uzakta bir şehir görüntüsünü bir kareye yerleştirerek ve kameranın hareketleri ile bir hikâye anlatıcılığı içerisindedir. Bu ve diğer Lumiere filmleri, yerleri, karşılaşmaları, etkileşimleri ve sosyal yaşamı ilk hareketli belgeler olarak tasvir etmekte ve herhangi bir film gibi, zamanının izleyicisine eğlence ve düşünciyi sunmakta sonraki yılların izleyicilerine ise, belirli bir zaman ve yer hakkında faydalı bilgiler vermektedir.

Bu erken dönem sinema filmlerinin çoğunda, özellikle dikkat çekici olan şey, genellikle isimlerinde bir yere işaret etmeleridir. Bu tür isimlerin seçimi, muhtemelen seyircilerin, ilk kez ikamet ettikleri yerden hareket etmeden, farklı şehirlerin hareketli görüntülerini görebilmelerinden kaynaklanmaktadır ve bu, o dönemdeki film yapımcılarının izleyicileri sinemalara çekmeleri için önemli bir detaydır. Aslında, filmin adında bir yere işaret etmek ve sinemanın ilk yıllarında farklı şehirlerin mimari

ve kültür görüntülerine yer vermek, çoğunlukla izleyiciyi cezbetmek için bir unsur olarak kullanılırdı. Aynı yıllarda Lumiere Kardeşlerin yanı sıra diğer yönetmenler de yeni sanata, yani sinemaya yöneldiler ve kısa süre sonra farklı ülkelerde film şirketleri kurup ve her yıl birçok film çekilir hale geldi.



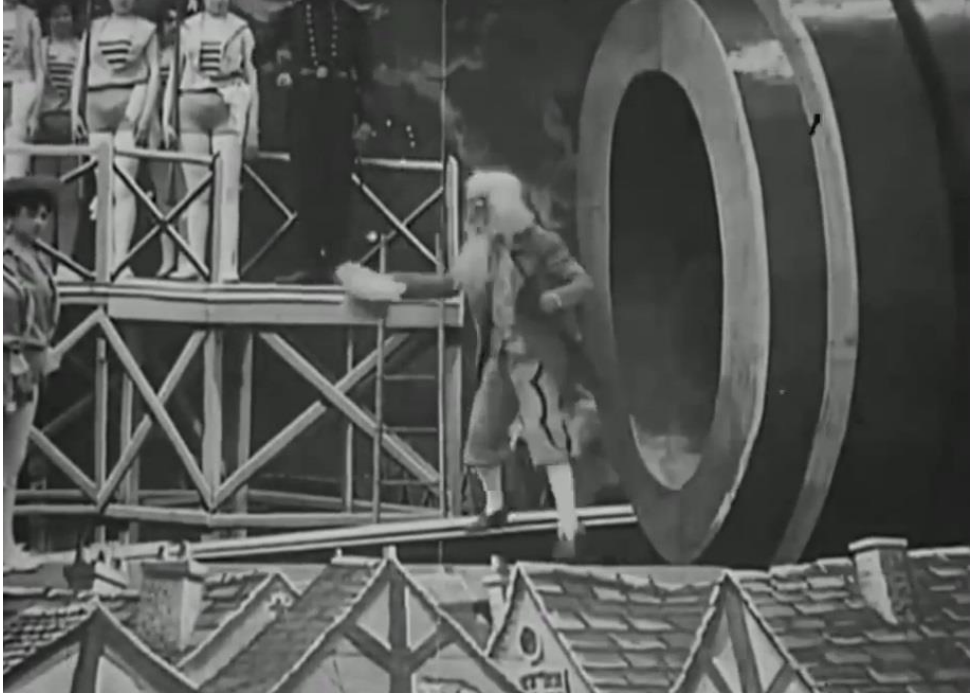
şekil 2. 12: Moskova'daki Tverskaya Caddesi filminden bir kare



şekil 2. 13: New York'taki Union Meydanı, Broadway filminden bir kare

2.2.2. Georges Méliès'in Filmlerinde Mimari

"Lumiere Kardeşler, film kamerasını teknik ve eksiksiz olarak gerçekliğin aynen yeniden canlandırılmasının bir aracı olarak kullanırlarken, Méliès, kameranın ilk kullanım amacından saparak, realiteyi yeniden kaydetmeye değil, fantastik olanı yaratmaya girişti" (Öztürk, 2005:123). Georges Méliès, en çok anlatı tarzı ve özel efektlerdeki yenilikleriyle tanınan Fransız bir sihirbaz ve film yönetmeniydi. O, ilk filminde Lumière kardeşlerin tarzını takip etse de daha sonraki eserlerinde sihirbazlık olan önceki işini de kullanınca sinemada özel efektler yapılmaya başlandı. On üç dakikalık "Ay'a Seyahat" filmi 1902'de çekilmiştir ve dünya sinema tarihindeki ilk bilim kurgu filmi olarak bilinir. Film, bir roket yapmanın ve aya seyahat etmenin hikayesini anlatmaktadır. Bu filmde mimari de hikâyenin kendisi gibi hayal dünyasında oluşturulur. Filmde daha çok resim veya maket ile tasarlanan mekân, tamamen hikâyenin emrindedir. Filmde dört farklı mekân görülmektedir: 1. Orta Çağ mimarisini temsil eden kalenin içindeki manzara, 2. Evlerin çatılarında yer alan roketin fırlatılma sahnesi ve çatıların boyutunun insan vücudu oranına göre küçük olması ki filmin hayali boyutunu güçlendirir bu (BKZ. Şekil 2.11), 3. Ay'ı temsil eden unsurlar ile süslenmiş uzay insanlarının sarayı ve 4. Méliès'in tiyatral planında derinlik yaratmak için resimde binalarla perspektif yaratılan sahne (BKZ. Şekil 2.12). Derinlik ve boyut yaratmak için mimari resimlerinin kullanımını Méliès'in diğer filmlerinde de görebiliriz.



Şekil 2. 14: Ay'a Seyahat filminde çatı mimarisinin kullanımı (film karesi)



Şekil 2. 15: Ay'a Seyahat filminde bina perspektifiyle boyut oluşturulması (film karesi)

Sonraki yıllarda, özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında, mimarlık ve sinema o kadar iç içe geçer ki, New York, Paris, Manhattan ve Roma gibi şehirler, mimarilerini ve tarihsel bağlarını sinemadaki yansımaları nedeniyle yönetmenlerle ilişkilendirirler.

2.3. MİMARLIK VE SİNEMA, YER VE MEKÂNIN TAMAMLAYICI UNSURLARI VE TANIMLAYICILARI

Sinemanın ve fotoğrafın icadından önce sanatta kentin ve mimarinin bir yansıması olarak görülen şey, resimlerde durağan görüntülerdi. Fotoğraf makinesinin icadıyla, kent, kentsel mekanlar, mimari ve kentsel yaşam, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında fotoğrafçıların konusu oldu. "Kevin Lynch, deneklerden kenti en iyi tanımlayan fotoğrafı bir deste içinde seçmelerini istemiştir. Bu teknik 'mahallenizi en iyi anlatan fotoğrafı çekip getirin' gibi mahalle imgelemine araştırma ve yorum yapma amacıyla kullanılmıştır" (Öymen Gür, 1996:199). Amerikalı yazar Susan Sontag, fotoğrafların mekân anlayışımız üzerindeki etkisi hakkında şöyle yazar: "Gerçek, onu kamerayla gösterdiğimizde daha iyi görünür" (Sontag, 1977:16) ve "Fotoğrafçıların yaygın varlığı, algımız ve ahlaki duyumuz üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Fotoğraf sanatı bu hareketli dünyanın görüntülerinden birini yeniden üreterek bize dünyanın gerçekte olduğundan daha çok erişilebilir olduğu hissini veriyor" (Sontag, 1977:24). Sinemanın icadı ve bu sanatla hareketli görüntülerin sunumu sayesinde, şehrin dinamiklerini, bedenini ve atmosferini kayıt altına almak mümkün hale gelmiştir.

Yönetmenin öyküsünden yola çıkarak tasarlanan mekân, sinemanın araçlarıyla gerçeğe dönüşür. Filmdeki mekanla, inşa edilmiş yere, onun gerçekliğinden veya sadece senaryonun zihinsel alanından türetililecek bir kültür ve yaşam biçimi enjekte edilir. Filmde oluşturulan bu mekân, karakterlerin çevreleriyle olan ilişkisini gösterir. "İnsan vücudunun mekandaki rolü, vücut organizmasındaki kalbin rolü gibidir. Vücut, görünen sahneyi sürekli canlı tutar; İçine hayat üfler, onu içeride sabit tutar ve onunla tek bir sistem oluşturur" (Merleau- Ponty, 1992: 203). Mimari de insan ve çevresindeki dünya ile bir uzlaşma yöntemi olarak ona karşı görevini bu sefer yönetmenin isteğine göre yapar.

"Günümüz mimarisinde en önemli olan ve yaşamda en çok ihtiyaç duyulan, kalitedir ve bu kalite (insan vücudunda da olduğu gibi) bütünlükten başka bir şey değildir. Bu nedenle

bütünlük, binadaki en derin üst niteliktir. Onu kurmayı başarırsak, demokratik toplumumuzun manevi-psikolojik doğasına büyük bir hizmet yapmış oluruz ". (Wright, 1954: 54)

İnsan ve çevresi arasındaki ilişkiyi dikkate alarak bir mekân tasarlayan mimarının bu boyutuna bakarsak, sinemada mimariyi yaratılan mekân olarak tanımlayacağız.

Günlük yaşamda birbirinin yerine kullanılsa da yer (place) ve mekân (space) kelimeleri kavramsal olarak farklıdır.

"Mekân ve yer (tanımlanmış mekân) betimlenmek için birbirlerine gereksinim duyarlar. Mekân (space) yer (place)den daha soyuttur. Ayrımı tanımlanmamış mekân, daha iyi tanıdıkça ve değer verdikçe yere dönüşmektedir. Mekânın yere dönüşümü bedeninin mekanla ilişkili duygusal bir bağ kurduğu şekilde de açıklanabilir ". (Adiloğlu, 2005:19)

Öte yandan, daha çok dokunsal duygu ile anlaşılan mimari, sinemada yeni bir yorum bulur. Çünkü bir film gözle görülür ama bu sefer içinde mimarının varlığından dolayı, dokunsal duygu deneyimi ile yeni bir anlam kazanır. Yani mimari mekâna müdahale ediyorsa, sinema o mekânı yorumlar.

2.3.1. Sinemada Mekânın Kimliği

Oxford sözlüğünde, identity kelimesi üç anlam ifade eder: "1. Kim veya ne, 2. İnsanları farklılaştıran duygu veya inançların özellikleri, 3. İnsanları benzer kılan özellikler ve durumlar" (Oxford, 2005: 643). American Heritage Sözlüğü, identity kelimesi ile bağlantılı olarak dört başlıktan bahsetmektedir: "1. Bir şeyin açıkça tanımlanabilmesini sağlayan özellikler, 2. Bir sıra davranış ve kişilik özellikleri ki onun vasıtasıyla belirli bir grubun bir üyesi tanımlanır, 3. Bir şeyin bir şeye eşit olduğu nitelik veya durum, 4. Bireysel özellikler" (American Heritage, 1975).

Chris Abel, mimariyi tarif edilemez ve indirgenemez bir sıra beceri ve bilim olarak görmektedir ve onun ana işlevini yerin kimliğini şekillendirme olarak tarif eder (Abel, 2008:275). O, Kültürel karışmayı mimari kimliğin oluşumunda doğal bir fenomen olarak görür ve kültürel etkileşimin yaratıcı süreçlerini kültürel kimliğin en uygun tanımı olarak belirtir (Abel, 2008:294). Kültürün mimarideki rolünü vurgulayan Amos Rapoport, "tasarımın olabildiğince açık uçlu olması için, kültür ile inşa edilmiş biçim arasındaki ilişkinin esnek olması gerektiğine" inanır (Rapoport, 2012:179). O, anlamı

kullanıcılarla ilgili çağrışımsal bir kavram olarak görür ve bu temelde onu kişiselleştirme kavramıyla yakından ilgili kültürel bir değişken olarak sunar (Rapoport, 2012:24). Algının rolünü vurgulayan Gordon Cullen, "insan anılarını ve deneyimlerini, çevreyi tasarlamada önemli bir faktör olarak ifade ediyor ve yazıyor: "Ortaya çıktığında, düşüncelerimizin akışını bozabiliyorlar (Cullen, 2011:7). Jon Lang'a göre "tasarımcılar, kimlik ihtiyacını karşılamak için, insanların ihtiyaç ve isteklerine dikkat etmelidir. Koşullar değiştiğinde, yeni argümanlara ihtiyaç duyulur" (Lang, 2011:272). O, ayrıca inşa edilmiş çevreyi, onları yaratan sosyal kurumları temsil eden kültürel bir sembol olarak görür ve toplumun işleyişine ilişkin insan algısı değişerek, çevrenin fiziksel formu da değişir şeklinde düşünmektedir. Kevin Lynch ise, kimliği, bir yere özel ve benzersiz bir kişilik kazandıran ve kişisel kimlikle yakından ilgili olan "bir yerin anlamı" biçiminde tanımlar (Lynch, 2011:172). O, iyi bir yerin insanla ve kültürüyle ilişkili bir yer olduğuna, onu topluluğundan, geçmişinden, yaşam tarzından ve her şeyi çevreleyen zaman ve mekân dünyasından haberdar ettiğine inanmaktadır.

2.3.1.1. Sinemada Bilinmeyen Mekânın Bilinen Mekâna Dönüşümü

Sinema, bilinmeyen bir mekânı karakterler, nesnelere ve sinemanın teknik araçlarıyla bilinen bir mekâna dönüştürür ve izleyicide empati yaratır. Yönetmen, ilk bakışta izleyiciye yabancı ve alışılmadık bir mimari seçerek, onu o mekâna alıştırmak ve karakterlerin doğrudan temasıyla, o mekânı bir yere dönüştürebilir. Çünkü mekânın tek başına kimliği ve kişiliği yoktur, ancak mekânın insanlarla olan ilişkilerinde kazandığı ve kişinin çevreye dair zihinsel algısının bir sonucu olan his, mekânın kişiliğine ve kimliğine neden olur. İnsan ve mekân arasındaki ilişki iki yönlü bir eylemdir ve bu eylem insan için hatıra ve yerin kimliğinin oluşumuna neden olur. Mekânı ne kadar çok bilir ve onunla ilişki kurarsak, onu o kadar yakın hissederiz. Hatıra unsuru oluşur ve o mekân bizim kimliğimizin bir parçası olur. Eski mahallelerin oluşumu ve insanın kimliği üzerindeki etkisi de bu şekilde gerçekleşir. Göç ve hareket ne kadar az olursa, insan o kadar çok çevresi hakkında bilgi ve algıya sahip olur. Bu nedenle, yerlerin şeklini ve zamanla aldıkları kimliklerini öğrenmek ve neden olduklarını belirlemek önemlidir. Bu konuyu, Jacques Tati'nin 1958 yapımı "Amcam" filminde açıkça görebiliriz. Film, savaş sonrası yeniden yapılanma ve

modern mimari çağının zirvede olduğu dönemde, yeni ve eski mahalleyi göstererek onların zıtlığını anlatmaktadır. Filmin sonunda izleyicinin belleği bu çelişkiyi, filmin hikayesinden daha fazla kaydedip onu hatırlamaktadır. Bu filmde Paris'in eski mahallesindeki Bay Hulot'nun evini ve yeni mahallede kız kardeşinin evi, Arpel'in villasını görüyoruz. Eski mahalleyi kullanan Tati, pazarları, renkleri, sesleri ve çay evleriyle izleyiciye aşina olan ve izleyicinin onunla bağ kurarak kendini samimi hissettiği bir yer tasvir eder. Buna karşı olarak, ilk karşılaşmada izleyici için henüz tanınmamış bir mekân olan ve yer haline gelmeyen Arpel'in villasını kullanıp modern mimariyi bir beton evin keskin çizgileriyle tasvir etmektedir. O, mizahlı bir bakış açısıyla modern mimari ve şehirciliğin, halkın nasıl ayrılmasına yol açtığını anlatır. Seyirci, karakterlerle Arpel'in villasına girip çıkar ve garip şeklini bilinçaltında, anıları ve kimliği ile karşılaştırır. Tati bir röportajda "Bu filmi yapmamın amacı, Bay Hulot'nun nerede yaşadığını, nerede çalıştığını ve ailesinin ve arkadaşlarının kim olduğunu göstermekti" der (Bordwell, 1997:70). İzleyici filmde sunulan mekânı samimi bulup belleğinde bir yere çevirmesiyle ya da eleştirel olarak Tati gibi muamele etmesiyle, iki farklı sonucu vardır.

Tati filmde modern mimariyi ne kadar eleştirirse de izleyicileri filmini farklı dönemlerde ve farklı durumlarda görebileceklerinden dolayı, farklı sonuçlar ortaya çıkabilir. Çünkü filmin eski ve modern olmak üzere iki tür mimari üzerinden, yarattığı psikolojik coğrafya, izleyicinin zihinsel içeriğiyle özdeşleşmektedir. Seyirci zihninin beslenmesi, çeşitli yerel, ulusal ve uluslararası arenalarda ortaya çıkan çeşitli sosyal, politik, kültürel, ekonomik faktörler tarafından yapılır. Bu konu, özellikle sanal medyanın hız kazandığı son yıllarda daha önemli bir hale gelmiştir.



Şekil 2. 16: Amcam filminde eski mahalledeki ev (URL- 8)



Şekil 2. 17: Amcam filminde modern ev (URL- 9)

2.3.1.2. Dünya Sinemasında Kent İmajı

Sinema, resim ve edebiyat gibi çeşitli sanat dallarında şehri temsil etmek ve şehir manzaralarını göstermek her zaman dikkat çekici olmuştur. Sinemada karamsar yaklaşımlar (David Lynch, Scorsese'nin eserleri), iyimser yaklaşımlar (Woody Allen gibi) ve gerçekçi yaklaşımlar (belgesel sinema gibi) olan filmler ile karşılaşmaktayız. Bu eserlerin çoğunda olumlu ya da olumsuz imgelerin dışında temsil edilen mekânlar, hikâyeler ve kent mitlerinin olması dikkat çekicidir. Bu filmler aracılığıyla seyirci, hikâyenin anlatıldığı şehirle iletişim kurmaktadır. Öte yandan, mimari ve sinemayı yer ve mekânın tanımlayıcı ve tamamlayıcı iki unsuru olarak ele alırsak, yönetmenlerin bu iki konuya yaklaşımına da dikkat etmeliyiz. Hangi şehri, caddeyi veya binayı seçeceğine ve sonra onu filmde nasıl kullanacağına karar veren, yönetmendir. Bu seçimler bazen yönetmenler için bir stil yaratacak kadar ileri gider.

Bazı yönetmenleri şehirlere göre tanıyoruz. Örneğin Fellini'nin adı geldiğinde aklımıza Roma gelir, Woody Allen ve Scorsese bize New York'u hatırlatır. Ancak Scorsese'nin New York'u, Allen'in New York'undan farklıdır. Her biri, sinema unsurlarının farklı kullanımından kaynaklanan New York ruhunun farklı bir parçasını tasvir eder. Aydınlatma, görüş açısı, kareler, ses, kurgu vb. unsurlar, iki yönetmenin film tarzında çok önemlidirler ve New York'u sinema sahasında bu yönetmenlerin adlarına kaydetmede büyük bir rol oynamaktadırlar. Scorsese binalarının karanlığındaki ışık, güvensizliği ve kâbusları çağırır. Woody Allen'in gece ışıkları sakinleştiricidir ve binaya şiirsel bir his verir. Scorsese ise müzik ve filmin ritmiyle binalarına şiirsellik vermektedir. Scorsese, mekânı inceler ve yerin adı yerine onun ruhunu düşünür ve New York'u kendi isteği üzerine anlatır ama Woody Allen'in New York imajı daha gerçektir. Örneğin Scorsese, filmin sonuna kadar seyircinin rol alacağı Taksi Şoförü filminde "Kilisede günahlar silinmez sokakta temizlenir." diyaloguyla hem kiliseye hem de sokağa yeni bir sosyal statü kazandırır. Böylece bu iki sanat bir arada ve öğelerinin yardımıyla bir kültürün ve toplumun farklı boyutlarını tanımlar ve tanıtır hale dönüşmektedir.

Sinemanın kentten verdiği net tablo nedeniyle, filmler toplumun ilişkilerini ve karmaşıklıklarını anlamak için bir belge ve kaynak olarak kullanılabilir. Bazı

dokuların, özellikle yerel dokuların kullanıcı kimliğinin sarsıldığı günümüzde, toplumu yansıtan bir ayna olarak sinemanın rolü çok önemlidir. Bunun kanıtı ise, şehir ve sakinleri arasındaki ilişkinin azalmasıdır.

2.3.2. Sinemada Mimarının Yeniden Tanımlanması

Sinemanın en genel tanımlarından biri gerçeğin ve hayal gücünün yeniden canlandırılmasıdır. Gerçeklik günlük yaşamda akar ve hayal gücü hayatın dramatik yönlerini göstermeye çalışır. Mimarlık aynı zamanda yaşamın vücutudur. Sinema, beden ve zihin, yani yer ve mekân arasındaki ilişkiyi yeniden okumak için bize yardımcı olur. Bu yeniden okuma, sinema tarihi boyunca çeşitli şekillerde tanık olduğumuz, yönetmenin yaratıcılığını gerektirir. Bazı yönetmenler bu yaratıcılığı kurguyla, bazıları mizansen ile veya kamera hareketleri ve karelerle veya sinemanın diğer teknik unsurlarını kullanarak ortaya koymaktadırlar. Ancak bunların ortak noktası, diğer sanatlarda mümkün olmayan zamansal ve mekânsal gerçeklikleri yeniden tanımlayabilen sinema gücüdür. Seyirci, film ve kamera ile film dünyasında dolaşır zihinsel ve objektif bir yolculuğa çıkarken, yönetmenin sağladığı yeri ve mekânı gözlemler ve keşfeder. Bu yolculukta ona yardımcı olanlar kamera, filmin hikayesi ve mekânsal-zamansal düzenlemelerdir. Film, izleyicisini mimarının fiziksel ve psikolojik katmanlarına çeker ve bazen onlara gerçeklikten farklı bir yüz gösterebilir. İzleyicinin tek başına göremeyeceği ancak montaj, müzik, karakter, diyalog, ışık vb. unsurların yardımıyla görebileceği bir yüz. “Vincent Kling, Antonioni gibi film yönetmenlerinin, karakterlerin zihinsel durumunu temsil etmek için mimariyi kullanarak mimarlık ve karakterler arasındaki etkileşimin sinematik bir deneyimini yarattığına inanıyor” (Habibi vd., 2015:12). Antonioni'nin Gece filmine bakarsak, bu düşünceyi fark edeceğiz. Yönetmen bu filmde, büyük şehrin öne çıkan mekânlarını defalarca tekrarlıyor. Filmde tanıtılan mekanlar, Milano'nun sanayileşmesinin ve kırsaldan kente göç nedeniyle, insanların yaşam tarzlarının değişmesinin bir sonucudur. Binalar ve mimari asimilasyonlaştırılmış ve bu da yerin kimliksiz olmasına ve şehir alanının anonimliğine yol açmıştır.

Önceki satırlarda belirtildiği gibi, sinemanın icadı, modern mimarının zirvesi ile aynı zamandıydı. Şehri ve mimariyi geçmişinden çok farklı kılan bu tarzı birçok filmde

görebilmekteyiz. Bu dönemde, bir zamanlar farklılıklarıyla övünen bir şehir, toplumların makineleşmesi ve sanayileşmesiyle, küresel ölçekte bile diğer şehirlerle eşit olmaya zorlanır. Gemi, uçak, internet vb. icatlarla zaman, mekân ve yer yerel boyutunu yitirir, tarih ve coğrafya anlamını kaybeder ve küresel boyutlar kazanır.

Uzaklaştırma veya yaklaştırma, yavaşlatma ya da hızlandırma, tekrar etme ya da bir araya getirme gibi imkanlar nedeniyle sinema, kente, mimariye ve kültüre yeni bir anlam kazandırır ve bu anlam yeni bir çevre ve sosyal iletişim biçimi yaratır. Sonuçta, şehir sadece tanınmış mimarisi ile değil, aynı zamanda tipik mimarisi ile de her zamankinden daha fazla yeniden tanımlanır. Öte yandan, Lumière kardeşlerin filmleri gibi sinema tarihindeki erken dönem filmlerini mekânın ve yerin gerçekçi bir imgesi olarak düşünürsek, Georges Méliès gibi yönetmenlerin gerçek ile hayali birleştirerek kendi sinema alanlarını yarattıklarını söyleyebiliriz.

1927'de sesli sinemanın ortaya çıkmasıyla sinema, hayatı ve kentsel çevreyi ifade etmek için başka bir güç kazanır. O andan itibaren ses, mimariye ve şehir hayatına girer ve onların sinemada sunumlarının ve yeniden tanımlanmalarının bir başka boyutu yaratılır. Daha sonra sinema unsurlarına renk unsuru katılmasıyla, gerçeğe yaklaşmak daha da mümkün hale gelir. Teknolojinin gelişmesi ve yeni imkanlar ve buluşların sağlanmasıyla, mimariyi, kentleşmeyi ve kültürü daha ayrıntılı görebilir hale geliriz. Örneğin, Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin hafif kameraları, rahatlığı sağladıklarından ve ucuz olduklarından dolayı (Claude Chabrol'un "Kuzenler" veya Jean-Luc Godard'ın "Serseri Aşıklar" gibi eserlerinde), kentleşmenin ve yeni medeniyetin Fransız gençliği üzerindeki etkilerini yönlendirip dürüst ve içtenlikle göstermektedirler.

Teknolojinin popüler hale geldiği ve her gün kameraların, diğer sinema araçlarının ve kurgu yöntemlerinin evriminde ilerlemeye tanık olduğumuz günümüzde de mimari ile sinema arasındaki bağlantı tekel durumundan çıkmış ve kitleler arasına girmiştir. Daha önce film yapımının zor olması veya yönetim koşulları nedeniyle gerçeğe yakın bir imajı olmayan Güney Kore, İran, Kazakistan vb. ülkelerin, günümüzde küçük kameralar veya cep telefonlarıyla görüntülerini kaydetmek ve kullanmak mümkün

olmuştur. Sokaklardaki yaşam kayıt altına alınıp mimari ve binalar, her zamankinden daha fazla filmlerin konusu haline gelmektedir.

2.4. TURİZM EKONOMİSİNDE FİLMİN ETKİLİ FAKTÖRLERİNE ÖNCELİK VERİLMESİ

“Turizm, bir yere yapılan ve ardından ikamet yerine geri dönen herhangi bir seyahat türünü ifade eder” (Mohammadi, 2013: 12) 1993 yılında Birleşmiş Milletler Dünya Turizm Örgütü (UNWTO), turizmin, insanların ikamet ettikleri yerin dışındaki yerlere eğlenmek, dinlenmek ve başka şeyler yapmak için gitmek ve bir seneden fazla sürmeden, ikamet yerlerine geri dönmek faaliyetleri anlamına geldiğini belirtmiştir (Moşiri 2007:4).

“Turizm kelimesi, kökleri Latince "tren" kelimesinden gelen ve menşee ile varış noktası ve rotasyon arasında gidip gelmek anlamına gelen ve Yunanistan'dan İspanya, Fransa'ya ve sonunda İngiltere'ye yayılmış olan "seyahat" anlamına gelen tur kelimesinden türemiştir” (Oxford, 1970: 189). Turizm, kültürlerarası iletişim yollarından biridir ve bugün ülkeleri yatırım yapmaya teşvik eden önemli endüstrilerden biri olarak bilinmektedir. Son yıllarda birçok devlet, bu alanda eğitim ve planlamayı en önemli hedeflerinden biri haline getirmektedir. Farklı turizm türleri vardır. Kültürel, rekreasyonel, sosyal, spor, dini vd.

2.4.1. Kültürel Miras Turizmi Tanımı

“Kültür turizmi, sanat, tarih veya miras alanına ait olan, bir ülkeyi ve milletini temsil eden ve o toprakların çeşitliliğini yansıtan bir turizm türüdür” (Rezagholizade, 2010:165). Kültürel miras turizmi de kültür turizminin bir parçasıdır ve bir bölgenin doğal, tarihi ve kültürel kaynaklarını içerir. “Latince culture kelimesinden türeyen kültür kelimesi inşa etmek, işlemek, süslemek anlamında kullanılmaktadır. Miras ise bir nesle ait olan kültürel, doğal ve her türlü unsurların başka bir nesle aktarılmasıdır” (Tuna, 2020:145). Aslında, kültürel miras bir toplumun yaşam biçimini yansıtır.

Kültürel miras turistine doğru bir şekilde rehberlik edebilmek için turistin ihtiyaçlarını anlamak gerekmektedir. Bir ülkeye veya millete karşı olumsuz bir tavrı olan kimse, tatilini o ülkeye seyahat ederek geçirmez ve bunun yerine ilgisi olan bir ülkeye veya

bölgeye seyahat etmesi beklenir. İnsanlarda gidecekleri yerin algısı çok önemlidir. “Farklı açılardan algı üzerine yapılan çalışmalar, genel olarak iki ana yöntem aracılığıyla yapılması gerektiğini göstermektedir: Çeşitli bilgi kaynakları gibi dış uyaranlar ve turistin ekonomik, sosyal, kültürel ve psikolojik özellikleri gibi bireysel faktörler” (Moradi, 2016:7). İnsanların mekanlara ilişkin algıları, onların özelliklerine ilişkin farklı bilgi kaynaklarının bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Edward Ralph da insanların zihinsel imgelerinde ve hatıralarında yerin anlamını ele alır ve onu mekânın kimliğinde en etkili faktörlerden bilir. “Mekânların anlamı fiziksel yapılarında ve içinde gerçekleşen faaliyetlerde arandığı sürece hiçbir şey bulunamaz. Anlam, mekânın zihinsel imgelerinde ve insan deneyimlerinde aranmalıdır” (Carmona, 2006:99). Ralph, her yere benzersiz bir özellik verir ve onu yer kimliğinin nedeni olarak aynı zamanda yer duygusunu da temsil eden faktörlerden görür. Onun için yer duygusu bu üçünün ötesinde bir şey olsa da bu üçünün insanlarda duyu ve imaj yaratmada etkili olduğunu düşünür: 1. Fiziksel yapı, 2. Aktivite, 3. Anlam (Ralph, 2010: 33).

2.4.2. Film Turizmi

Medya, turizm endüstrisinde hem tanımlayıcı hem de tanıtan bir unsur olarak önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle insanlar üzerinde büyük etki bırakan ve en popüler sanatlardan biri olan sinema, izleyicisinin zihinsel yönünü belirlemede büyük bir güce sahiptir. Seyirciyi turistik yerlere yönlendirmenin bu yöntemi, uzun bir geçmişe sahip değildir. Sinemanın icadından itibaren seyirci filmlerin lokasyonlarından etkilenmiş ve onlarla tanışmış ve hatta bazen oralara seyahat etmiş olsa da yukarıda bahsettiğimiz bu turist cezbetme yöntemi son yıllarda her iki sektördeki çalışmanın önemli bir parçası haline gelmiştir.

Sinema izleyicilerinin turistik yerlere olan ilgisinin artması ve bu yerlere seyahatler etmeleri, uzmanların ilgisini çekmiş ve film turizmi adlı bir çalışma dalının oluşmasına yol açmıştır. “Film turizmi, izleyicileri filmde gösterilen yerleri yapım sırasında veya sonrasında ziyaret etmeye teşvik eden medya odaklı turizmin özel bir örneğidir” (Gilani,2020). Bu dal, filmlerin izleyicinin bir turist destinasyonu seçerken karar verme süreci üzerindeki etkilerini incelemeye çalışır. İnsanlar filmlerdeki

konumlardan ilham alarak oraya seyahat ederler. Aslında film turizmi, destinasyon pazarlaması için iyi bir fırsattır.

“Film turizmi 1990'lardan beri vardır ve bazı ülkeler onu aktif olarak desteklemektedirler. İngiltere, Avustralya, İrlanda, Türkiye ve Kore filmleri bu ülkelerin turizm endüstrisi için önemli bir hale gelmiştir. Birleşik Krallık'ta yapılan bir araştırma, her 10 Britanyalı'dan 8'inin tatil seyahati fikirlerini filmlerden aldığını ortaya çıkardı. Her beş kişiden biri ise en sevdikleri filmde gösterilen yere seyahat ediyorlar. 1993'te İrlanda'yı ziyaret eden her altı ziyaretçiden birden fazlası, o ülkeye yapılacak ziyaretin temelini bir film olduğunu söyledi”. (Moghaddam, 2017)

Sinema ve turizm arasındaki ilişki iki yönlü bir ilişkidir. Sinemanın görüntülü ve sesli popüler bir iletinin aracı olması nedeniyle, isteyerek veya istemeyerek tarihi yerleri ve diğer turistik mekanları izleyicisine tanıtır. Öte yandan, turistik yerler her zaman yönetmenler tarafından değerlendirilmiş ve çeşitli filmlerin mekânı olarak kullanılmıştır. Ancak bu, bir film ne kadar iyi yapılırsa o kadar çok turist çekeceği anlamına gelmez. Bir film tarihi yerler, mimari ve turizmi kendinde bulundurma açısından iyi bir yere sahip olsa da dağıtım ve sunum açısından başarılı olmazsa iyi bir turizm pazarı yaratamayacaktır. Bir film aracılığıyla yabancı izleyiciyi cezbetmek istiyorsak, o filmi hedef pazarlarımızda sunabilmeliyiz. Bu yüzden hedef pazarlarımızın zevklerini ve ilgi alanlarını bilmemiz ve tüketici zevklerine yakın filmleri, festivallerde, sinemalarda, TV kanallarında ve sosyal medyada göstermemiz gerekir. Yakın gelecekte bu tüketiciler medyanın bu arzulanan amacına ulaşmak için deneyim kazanmış turistler haline geleceklerdir. Çünkü turistler, filmde, ondan aldıkları kavram ve duygudan ve günlük yaşamlarında karşılaştıkları medya iletişiminden etkilenmektedirler. Film medyası ile seyirci arasında kurulan bağlantı, turistlerin tüketim alışkanlıkları hakkında bilgi edinme fırsatları sağlar ve bu da kaçınılmaz olarak mümkün oldukça çok seyirciyi cezbetmek için çeşitli mal ve hizmetlerin üretilmesine yol açar.

1942 tarihli "Kazablanka" filminde, film dünyasında yaratılmış ve dış varlığı olmayan Cafe Rick adında kurgusal bir mekân vardır. Filmin izleyicileri, yıllar boyunca filmi izledikten sonra bu kafeyi görme umuduyla Fas'a giderler, ancak bu isme ve bu mimariye sahip bir kafe bulamazlar. Ta ki 2004 yılında Kasablanka filmindeki kafe

tamamen aynı şekilde inşa edilinceye değin. Sinemanın gücü, hayali bir yeri gerçeğe dönüştürmeyi başarır. Film turizminin diğer örnekleri arasında Yeni Zelanda'da çekilen "Yüzüklerin Efendisi" üçlemesi önemli bir yer almaktadır.

“Araştırmalar, Yeni Zelanda'yı ziyaret eden yabancı turistlerin yaklaşık %72'sinin bu üçlemenin en az birini izlediğini göstermektedir. Ayrıca istatistikler filmlerin ve TV programlarının İngiltere'ye seyahat eden her 10 yabancı turistin yaklaşık 1'ini cezbediğini ve ülkede yılda yaklaşık 1,8 milyar dolar harcadıklarını ve genel olarak her yıl yaklaşık 28 milyon yabancı turistin bu ülkeyi ziyaret ettiğini göstermektedir. Araştırmalar, filmlerin Birleşik Krallık'taki uluslararası ziyaretçilerin yaklaşık %40'ını etkilediğini gösteriyor. Film yapımı, Birleşik Krallık'ın ticari güçlenmesinde en büyük katkı sağlayanlardan başlıklardan biridir”. (Kerayi, 2017)

2.4.3. Sinemada Mimari Miras Turizmi

Tarihi, kültürel ve doğal turistik cazibe merkezlerini tanıtmak, turistleri cezbetmenin etkili ve düşük maliyetli bir yoludur. Sinema sayesinde bir neslin kültürü ve tarihi korunabilir ve bir sonraki nesle aktarılabilir. Uluslararası bir iletişim aracı olarak sinema, aynı zamanda kültürel iletişimi de teşvik eder ve bir ulus diğer ulusların gelenekleri, dili, değerleri, düşünceleri ve tarihiyle tanışır. Sinema tarafından korunan ve sunulan belgeler, uzmanlar tarafından dikkatle incelendiğinde, çevrenin insan eğitim ve performansındaki rolünü ve etkisini ortaya çıkarabilir ve böylece insan çıkarlarına uygun mimari ve kentsel tasarımda etkili hale gelebilir. Bu tanıtım, doğrudan veya dolaylı olabilir ama genellikle doğrudan yapılan reklamlar, gazete, belgesel, dergi gibi medyalarda gerçekleştirilmektedir. Ancak sinemada, özellikle dünya festivallerini hedef alan sanat sinemasında, reklam dolaylı olarak yapılır. Sinema yönetmeninin işinde sunduğu gerçek ya da hayali imaj, izleyicide empati ve merak duygusu yaratır ve onları tanıtılan yere götürür. Örneğin "Alis Harikalar Diyarında" filminden bahsedebiliriz.

“Anthony'nin 18. yüzyıldan kalma Cornwall'daki köşkü, filmin tek gerçek lokasyonudur ve çevresindeki bahçe ve orman Alice'in hikayelerinin temel unsurlarını sergilemektedir. ALVA (Association of Leading Visitor Attractions) derneği tarafından yayınlanan rakamlara göre, Anthony'nin binasının sağladığı bu yeni imaj, köşke gelen ziyaretçi sayısını 25.000'den 100.000'e çıkarmıştır; 2010'da yüzde 400 artışa sebep olmuştur” (Kerayi, 2017).

Mimari kültürel miras, sinema tarihi boyunca birçok filmin lokasyonu olmuştur. Bu miras, taşıdığı tarih, geçmiş ve kültür ve ayrıca çevresindeki mimari türleriyle farklı olduğundan ve insanlık tarihinin bir dönemini temsil etmesi nedeniyle, birçok sinemacının ilgisini çekmektedir. Orta çağ hikayelerini anlatan ve bunun için orta çağ mimarisini talep eden ve gerçek mekanlarda çekilen veya o zamanı özel efektler ya da maketler ile canlandıran sayısız film vardır. İstanbul'un fethinin hikayesini anlatan 2012 Türk yapımı "Fetih 1453" filminde, fetih yıllarında İstanbul'u gösterme ihtiyacı, filmde bu kentin mimarisinin canlandırılmasına sebep olmuştur (BKZ. Şekil 2.15 ve 2.16). Surlar, binalar, sütunlar vb. o yıllardaki İstanbul'un imajını göstermektedirler. Filmde, Sultan Ahmet meydanında sadece bir kısmı kalan İstanbul Hipodromu, özel efektler ile canlandırılıp minaresiz Ayasofya'nın yanında tasvir edilmektedir.



Şekil 2. 18: Fetih 1453 (Film karesi)



Şekil 2.19: Fetih 1453 (film karesi)

Türkiye son yıllarda film yoluyla turist cezbetmekte en başarılı ülkelerden biri olmuştur. Türk yönetmenler ve yapımcıların dizi yapımıyla elde ettikleri başarı, bölge halkı arasında, Hindistan sinemasının Yeni Zelanda için oynadığı aynı rolü oynamaktadır. Bölgedeki pek çok kişi, Türkiye'yi dizilerle tanımakla sınırlı kalmayıp Türkiye'yi gezmek için bu ülkeye seyahat etmekte, aynı zamanda bu diziler ile Türk halkının kültür ve geleneklerini tanımaktadır ve bu Türkiye için büyük bir başarıdır. İran da dahil olmak üzere bölgedeki pek çok ülkede, önemli sayıda insan artık Türk sinemasını ve içinde faaliyet gösteren ünlüleri, tarihi ve turistik yerleri kendi ülkelerinden daha fazla tanımaktadır. Öte yandan İstanbul başta olmak üzere Türkiye'nin zengin mimari mirası, bu ülkeyi dünyadaki sinemacıların gözde şehirlerinden biri haline getirmiştir.

Bir yönetmen, filminin hikayesine ve atmosferine uygun bir mekân seçer. O, filmde mekânın coğrafi ve fiziki konumunun yanı sıra mekânın ruhunu ve atmosferini de tanıtır. O bölge halkının kültürü, tarihi ve sosyal hayatı da film aracılığıyla izleyiciye sunulur. Bu da Türk mimari mirasının birçok sinemacıya vermiş olduğu bir fırsattır ve mekanlar da filmlerde tanıtılarak bu fırsattan yararlanmaktadırlar. Örneğin Argo (2012), İnferno (2016), Skyfall (2012), Ghost Rider: Spirit of Vengeance (2012) gibi filmler lokasyonlarının önemli bir bölümünü Türkiye'ye ayırmışlardır ve Ayasofya, Kapalı Çarşı, Bizans Surları, Topkapı Sarayı, Yere Batan Su Sarnıcı, Sirkeci, İstanbul'un dar sokakları veya Kapadokya gibi yerleri kullanmışlardır. Skyfall'da, Kapalı Çarşı'nın ve İstanbul'un kültürel mirası içinde yer alan dar sokaklarıyla meydanları, Türkiye'den fantastik bir imaj sunmaktadırlar. İstanbul mimarisi yabancı bir yönetmenin kamera merceğinden geçerek izleyiciye ulaşmıştır.

Hollywood ve Avrupa sinemasında da şehirlerin ve mimari mirasın filmlere yansması, turistleri cezbetmekte ve şehirlerin tanıtılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Örnekler arasında New York, Roma, Paris veya Londra'da yapılan filmler yer alır. Woody Allen'ın Paris'in sokaklarında ve tarihi dokularında çektiği "Midnight in Paris" gibi filmler veya Steven Spielberg'in yönettiği "Indiana Jones, The Last Crusade" filmi, mekanları nedeniyle geniş bir izleyici kitlesinin ilgisini çekmektedir. Petra'da çekilen bu film, vizyona girdikten sonra çok sayıda turisti bu antik bölgeye yönlendirmiştir. Jean Negulesco'nun yönetmenliğini üstlendiği "Boy on a Dolphin"

filmi, Yunanistan'da yunus üzerinde bir çocuk heykelinin keşfini ve Hydra Adası'nın tarihini anlatmaktadır. Filmin çoğu Hydra'da çekilmiştir. Filme Atina görüntüleri de eklenmiş ve bazı sahneler Roma'da çekilmiştir.

Yüz yirmi altı yıllık sinema sanatında mimarlığın yansımalarına bakıldığında, bu iki sanatın teknolojik ilerleme, modernite, uluslararası politika, savaş ve onun sosyal ve ekonomik sonuçları gibi nedenlerden dolayı, farklı dönemlerde farklı hallerde büründüğünü görebiliriz ve bu gelişmeler ve değişiklikler, özellikle kültürel miras ve mimarlık alanında birbirleri üzerinde kurdukları ilişki ve etkiyi açık bir şekilde göstermektedir. Farklı dönemlerin ve çeşitli faktörlerin incelenmesi, iki sanat arasındaki ilişkiyi insani hedefler doğrultusunda sürdürmek ve genişletmek için uygun bir zemin yaratacaktır. Aşağıda, farklı dönemlerden ve mimari-sinema etkileşimi çarpıcı film örnekleri tanıtılacak ve analiz edilecektir.

2.5. SİNEMA TARİHİNDE MİMARİ MİRASINI GÜNDEME GETİREN FİLM ÖRNEKLERİ

2.5.1. Metropolis (Fritz Lang, 1927, Almanya)

Fritz Lang'ın sessiz filmi Metropolis, 1927 tarihli ve Alman yapımıdır. Film Alman Dışavurumculuğu tarzında yapılmış ve Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920), Faust (1926), Hayalet (1922) gibi filmler ile, bu tarzın en önemli eserlerinden biri olarak tanınmaktadır. Bu film, sakinleri işçi ve düşünür olarak ikiye ayrılan, gelecekte bir hayali şehrin kurgusal hikayesidir. Düşünürler lüks gökdelenlerde yaşarken bodrum katında işçi sınıfı yaşamaktadır.

“Fritz Lang bu filmi 1926 yılında New York'a yaptığı geziden sonra ve bu geziden ilham alarak yapmıştır. Lang, ekipman satın almak için New York'a gider ve oradaki atmosfer onu Metropolis atmosferine yakınlaştırır” (Rasfijani,2020:25). Bu film, dünyanın gelecekteki mimarisini öngören ilk filmlerinden biri olarak kabul edilebilir. Nüfus artışı nedeniyle insanların gökdelenlerde yaşamak zorunda oldukları bir gelecek, özellikle o yıllardaki New York'ta daha iyi görülmekteydi.

“Modern çağın Babil'i olarak New York, sinematografik sunumun dinamik bir kentidir. Gökdelenlerin bir arketipi sayılabilen Zigurat ve Babil imgesi 1910'larda, D.W. Griffith'in

anıtısal ve temsili filmlerinde gösterilmiştir. Fritz Lang da New York'un mimarisinden etkilenerek Metropolis filmini yapmıştır. New York bu özelliğini Matrix, Beşinci Element gibi yeni bilim-kurgusal filmler ile Babil'e göndermelerle "Şeytanın Avukatı" filmlerinde de sürdürmüş ve korumuştur". (Öztürk, 2007:349).

Lang, bir grup sahne tasarımcısının yardımıyla film mekanını ve filmin mimari ve kentsel mekanını tasarlamıştır.

O döneme hâkim olan mimari tarzı Art Deco ve bazı diğer tarzlar filmde öne çıkmaktadır. "Art Deco'da, binaları geometrik olarak şekillendiren ve onlara ihtişam veren birçok dikey ve damalî çizgi vardır. Binalar abartılı derecede büyüktür ve şehir korkunç bir şekilde insanlara hakimdir ve modern insan kendi yaptığı makinelerde hapsolmuştur" (Azami, 2019). Bunlara filmdeki mimari ile şahitlik ediyoruz. Grafik olarak, film görüntülerinde, eğri çizgiler daha az yaygındır ve binalar genellikle keskin kenarlara ve kesik çizgilere sahiptir.



Şekil 2. 20: Metropolis filmi (URL- 10)



Şekil 2. 21: Metropolis filmi (filmden bir kare)

Film, sosyal ve modern yaşama bakarak geleceği eleştirir ve insanoğlunun ilerideki hayatında karşılaşacağı içerik için şablon olarak mimariyi seçer. Temelde içedönüklük ve insanın ruhuyla ilgilenme ile karakterize edilen dışavurumculuk, bilinmeyen korkusuyla, korku sineması türüyle ilişkilendirilmiş ve sinemanın ilk dışavurumcu eserleri korku sineması vadisinde yer almıştır.

Önceki satırlarda da belirtildiği gibi, dışavurumcu sinema türü özellikle başlangıçta korku ile ilişkilendirilmiştir. Alman toplumunun tarihsel, sosyal ve psikolojik bağlamlarını yirmili yıllarda dikkate almadan, Alman Dışavurumculuk sinemasını incelemek imkansızdır.

“Kraakauer, Caligari'den Hitler'e adlı kitabında, haklı olarak Alman Dışavurumculuk sinemasının sonraki yıllardaki olayların cesur bir öngörüsü olarak davrandığını ve bu yüzden herkesin metropol sistemini, Golem gettolarını ve Caligari, Jack, Orlock ve M gibi suçluları bildiğini belirtti. Bu ifade Alman milliyetçiliğinin gizli ruhuna atıfta bulunduğu için çok önemlidir ve bence bu ülkenin o zamanki mimarisi de bu konudan büyük ölçüde etkilendi. Bu nedenle, Alman sineması ve mimarisinin bir zamanlar ülkenin karanlık sokaklarındaki gizli korkuları yansıtmaya şaşırtıcı değil”. (Penz, 2002:29).

Birinci Dünya Savaşı koşullarının Alman sineması üzerindeki etkisi de yadsınamaz. “Almanya'nın şahit olduğu Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgi, isyanlar, darbeler, açlık vb. nedenlerin ekonominin çökmesine sebep olduğu bu yıllarda, Alman sineması en zengin dönemi yaşıyordu: Savaş sonrası insanların dehşetini, açlığını ve iflasını yansıtan bir sinema” (Rasfijani, 2020:32). Bu sürecin etkilerini Alman Dışavurumculuk filmlerinin pek çoğunda görmekteyiz. Örneğin ışıkta ve makyajdaki abartılardan dolayı korku ve paniğin daha belirgin olduğu "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" filminden bahsedebiliriz. Bu filmin yönetmeni Robert Wiene, aslında, hiç kimsenin kontrolünde olmayan Caligari karakteri ile Almanya'nın bulunduğu o yıllardaki kaotik durumu göstermektedir. Bu sorunların olduğu yerde Alman sinemasının ve mimarisinin aynı anda Almanya sokaklarındaki gizli korkuları yansıtması elbette ki şaşırtıcı değildir.

"Metropolis" filmi, sinemadaki dışavurumcu tarzın bir başka doruk noktasıdır. “Film, bir bakıma, insanları o dönemdeki makine hayatı tehlikesine karşı uyarmanın yanı sıra, Hitler'in ortaya çıkmasını da öngörüyor ve böyle bir diktatörlüğün varlığının Almanya'nın bu boğucu durumdan kaçmasına yardımcı olacağını yansıtıyor ve belki de bu sebepten ötürü Naziler'in gözdesi oluyor” (Rasfijani, 2020:21). Dışavurumcu filmler, söylendiği gibi, yaratıcılarının merceğinden gerçekliğin abartılı bir temsiliydi ve yönetmenler, filmlerinde dünyanın korkunç gerçeklerinin psikolojik ve zihinsel etkilerini yansıtıyorlardı.

Metropolis filminin mimarisinde en çok dikkat çeken konu binaların yüksekliğidir. Yer üzerindeki dünya, aşağıdaki dünyadan daha yüksektir ve bazen yönetmenin seçtiği kare nedeniyle yükseklik sonsuzdur. Dikey ve bazen eğik çizgiler, gökdelenler, yüksek kapılar ve yüksek duvarlar, yer yüzündeki sonsuz yüksekliği ikiye katlamaktadır. Bunun tam aksine işçi sınıfı binalarının yükseklikleri normalden daha kısadır ve bazen giriş kemerlerinde kavisli çizgilerle karşılaşırız. Bu çizgiler ve bu mimari, filmdeki iki dünya arasındaki mesafeyi ve bölünmeyi göstermektedir. Marcel Berman, The Experience of Modernity adlı kitabında büyük şehirlerdeki modernite deneyimini tartışıyor ve şöyle yazıyor: “Modernite, tüm insan ırkını birleştirir. Bölünmeye dayalı birlik: Bu birlik herkesi bir çöküş ve sürekli canlanma girdabına, bir çelişki, belirsizlik ve eziyet girdabına atar” (Berman, 2007:15).

Bu tarz filmlerde görülen ve Metropolis'te de var olan bir diğer mimari unsuru ise gargoyle çörtendir.



Şekil 2.22: Metropolis filminde bir gargoyle çörtlen (film karesi)

Bazen korku filmlerinde de görülen, çirkinliği ve dehşeti ile tanınan gargoyle çörtlenin Metropolis'in anlatım tarzıyla birleşimi, mimari öğelerin sinemadaki önemini ve yerini vurgulamaktadır. Andrew Higson'un değişiyle “anlatının açılımı mekânı gerektirir” (Adiloğlu, 2005:16). Fritz Lang'ın da filmi anlatmak için farklı parçaları seçip onları kolajlaması gerekiyordu; gerekli duyguyu ve atmosferi yaratmak amacıyla uygun mimari unsurların seçilmesi de dikkate alınması gereken bir konuydu.

“Metropolis, manevi bir bakış açısıyla yeni medeniyetin, şehri ahlaki temellerinden uzaklaştırdığını yansıtmıştır. Bu film, o dönemde Alman kültürünün çelişkisini ifade etmenin güzel bir örneğidir ve bu nedenle Amerika Birleşik Devletleri'nde gelecekteki medeni bir toplumun kaçınılmaz bir görüntüsü ve Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin tarihsel zaferinin bir resmi olarak kabul edilmiştir”. (Penz vd.,2002:28)

Öte yandan önceki satırlarda da bahsedildiği gibi film geleceğe korku ile bakıp durumu eleştirmektedir. Bu, özellikle Babil mitine yapılan atıflarda daha çok belirgindir. Metropolis ve Babil aynıdır. Metropolis'te de yerin üzerinde yaşayan insanlar yüksek

kuleler inşa etmeye çalışıyor ve yerin altındaki insanlardan ayrılmış durumdadır. Juhani Pallasma röportajlarından birinde şöyle diyor: “Mimarlık arabuluculuk sanatıdır. Mimarının görevi, birey ve toplum, kişisel davranış kalıpları ve insan kurumları, kamusal ve özel alanlar, geçmiş ve gelecek vb. arasında arabuluculuk yapmak ve insan yaşamının amaçları için mekân, zaman ve teknolojiyi kullanmaktır” (Plasma, 2011: 14). Plasma'nın bu tanımı, Lang'ın o dönemde Alman kültüründe eksikliğini gördüğü şeydir. Filmin hayali yönleri onu gerçeklikten uzaklaştırırsa da Metropolis, bahsedildiği gibi geleceğin bir nevi öngörüsüdür ve Lang, bu farklılığı diğer unsurlardan daha fazla mimari aracılığıyla tasvir edip zemin çizgisini görsel bir unsur olarak iki tarafı ayırmak için kullanmıştır. Böylelikle iki farklı dünya imajını ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 2.23 ve 2.24: Metropolis filminde Babil görüntüleri (film kareleri)

2.5.2. Roma (Federico Fellini, 1972, İtalya ve Fransa Ortak Yapım)

"Bu film başka bir hikâye anlatıyor, bir şehrin hikayesi".

Filmin bu cümle ile başlaması ve "Roma hakkında hatırladığım ilk imaj: zamanla aşınmış gizemli bir taş, bir Roma yazıtıydı" ile devam etmesi seyirciye, tarihi bir şehrin atmosferine sahip bir film izleyeceğini anlatıyor.



Şekil 2. 25: Roma filminin başlangıcında bahsedilen taş (film karesi)

Roma, Federico Fellini'nin 1972'de İtalya ve Fransa tarafından yapılmış sinema filmidir. Filmin konusu köylü bir gencin kentle tanışma sürecidir. Roma ile ilgili bir belgesel üzerinde çalışan Fellini, 20 yaşında bu şehre geldiğini hatırlar.

"Roma'nın antik döneminin, tarihi karakterinin ve binalarının yabancılar üzerinde yarattığı cazibe dışında hem sakinleri hem de yabancılar için ne anlama geldiğini açıklamaya çalışıyorum. Roma aslında rüya ile gerçeklik arasında gidip gelen bir sıra sahne için, bir bahanedir. Film, bu kadar sevimli olarak, birdenbire iğrenç olan çelişkili başkent farklı yüzlerini olabildiğince açık bir şekilde göstermeye çalışıyor". (Majidi, 2019).

Fellini, ebedi Şehir imajını gençliğinin nostaljik anlarıyla birleştirip bir belgesel şeklinde anlatır. Aslında bu film, tarihsel kültürü ve mimariyi açıkça birleştiren ve sinemanın tüm imkanlarını, (özellikle de filmin farklı bölümlerinde Roma tarihinin anlatıldığı diyaloglar) kullanarak bunları göstermeye çalışan filmlerden biridir. Filmin belgesel yönü, yönetmenin hayal gücünden veya abartmadan kaçınmasına ve her şeyi doğal bir şekilde göstermesine neden olmaktadır. Öte yandan filmin komik anları şehrin mimari dokusunun anlatımıyla uyumludur. Örneğin aşağıdaki diyalogdan bahsetmek mümkündür:

"Yerlilerin takıldığı, şehir merkezinde bir Jül Sezar heykeli vardı ve ona Yarım Kafa deniliyordu".

Film, Jül Sezar'ın eli ve başının bir kısmı düşmüş bir heykelini gösterir ve yaşlı adam açıklamaya yapar:

"Jül Sezar bir tehdit işareti olarak elini salladığında, elini kesmişler".

Fellini, bu tür görüntüleri dahil ederek, insanların tarihsel belleklerinin "kurgulanmasına" işaret eder. Michael Schudson'a göre toplumsal belleğin çarpıtma durumlarında dört belli biçimde karşımıza çıktığının bir biçimi de budur. "Öyküleşme geçmişin ilginçleştirilmesi, anlatı teknikleriyle tarihsel bir olayın seçilen bir başlangıç noktasından öykülemenin temel kuralları ile aktarılması biçiminde karşımıza çıkıyor. Zamanla anlatılan bu öyküler gerçeğin yerini alır" (Susam, 2015: 34). Fellini de Roma'nın kültürel ve mimari bağlamını komedi ve sinemayla birleştiriyor. Filmin bir başka bölümünde ise tarihi eserlerin çocuklara nasıl tanıtıldığını görüyoruz.



Şekil 2. 26: Roma filminde Santa Maria Maggiore Bazilikası'nı öğrencilere gösterme sahnesi (film karesi)



Şekil 2. 27: Roma filminde Cecilia Metella Mezarı'nı öğrencilere gösterme sahnesi
(film karesi)

Tarihî binaları turistlere gösteren veya geceleri şehri gezen motosikletçiler sekansları gibi sekanslar, yalnızca Roma'yı tanıtmak ve sinema aracılığıyla turistleri cezbetmeye yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda gelecek nesiller için görsel belge işlevini de yerine getirir. Filmin anlatı niteliği gereği gerçeklere güvenilmese de en azından zamanla fiziksel ve sosyal değişimleri karşılaştırabilmemiz için yardımcı olmaktadır.



Şekil 2. 28: Victor Emmanuel Anıtı filmde (film karesi)



Şekil 2. 29: Victor Emmanuel Anıtı günümüzde (URL- 11)

Filmde, bir film ekibi Roma şehrinin belgeselini çekmektedir. Roma şehrini anlatırken karakterlerden biri film yapımcı grubuna şöyle söyler:

" Roma'nın altı, öngörülemezdir. Her yüz metrede tarihi bir anıta rastlıyoruz ve bu bizim işimizi, özellikle de şehrin trafik sorununu çözmek için bir yer altı koridoru inşa etme hedefimizi etkiliyor. Bu yüzden hem arkeolog hem de metro uzmanı olmalıyız."

Bu diyalog tek başına sinemanın, kültürel mirasın tanıtılması, korunması ve muhafaza edilmesindeki önemini ifade etmek için yeterlidir.

Farklı katmanlar üzerinde derin bir etkisi olan bu görsel ve işitsel medya, çekici anlatımı ve imgeleri ile izleyicinin zihninde uzun süreli bir etki yaratmaktadır ve bazen bazı mekanlar, şehirlerin sinemaya aktarılmasında, onları temsil etmek için olmazsa olmazları olur.

"Fransız sinemasında Eiffel kulesinin görünmediği çok az film bulunmaktadır. Hollywood sinemasında, özgür Amerikan kültürünün yansımaları, rahat davranışlar, içki, uyuşturucu, seks ve Amerika Birleşik Devletleri'nin simgesi olmuş Manhattan ve Özgürlük Abidesi, ülkenin aynası olan pek çok filmde görünmektedir". (Tuna,2020:43)

Filmlerdeki kültürel ve mimari miraslarına yapılan bu göndermeler, turist cezbetmekle birlikte bu mirasların korunmasına da yardımcı olur. Kültür mirası uzmanlarının ve yetkililerinin bu konuda daha detaylı bir plana sahip olması gerektiği unutulmamalıdır.

Bir başka sekansta, film mimari mirasının nasıl korunacağından da bahsetmektedir. Roma metrosunu inşa eden gurup, arkasında su sarnıcı, mahzen veya ev olabilecek bir duvar ile karşılaşır. Dikkatlice duvarda delikler açmaya başlarlar ve eskiye dayanan freskleri olan bir Roma evine varırlar. Duvar açılınca resimler hava ile temas edip kaybolmaya başlar. Buna engel olmak için delikleri kapatırlar. Yönetmen ayrıca bir diyalogla Roma'nın yeniden inşasını ifade eder:

"Bu dünyanın sonunu görmek için defalarca yıkılan ve defalarca yeniden inşa edilen bu şehirden daha iyi bir örnek göremezsiniz".

Bu filmde defalarca görünen tarihi mimari unsurlardan biri de çeşmedir. Örneğin filmin son bölümlerinde Navona Meydanı ve Borromini Kilisesi gösterilmektedir. Meydanın ortasında yer alan ve Yunan mitolojisine göre su ve deniz tanrısı Neptün'ü gösteren Neptün Çeşmesi vardır. Neptün deniz kızlarıyla çevrilidir. Fellini'nin diğer filmlerinde de çeşme unsuruna sıkça rastlarız. Örneğin "Tatlı Hayat" filminin bir sahnesinde, filmin karakteri Paparazzi, ilk kez Barok dönem sanatının başyapıtlarından biri olan Troy Çeşmesi'nin yanında karşımıza çıkıyor ve sinemanın unutulmaz sahnelerinden birine neden oluyor. Roma'nın antik dönemi ve tarihi cazibeleri, bu şehrin sinema tarihi boyunca birçok filmin lokasyonu olmasına neden olmuştur. Roma'nın bir film karakterine dönüşümü ya da sadece bir hikâye anlatmak için kullanıldığı filmlerden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri, İkinci Dünya Savaşı sırasında işgal edilen Roma'yı ve bu trajedinin şehrin mirası üzerindeki etkisini canlandırdığı, Roberto Rossellini'nin "Roma, Açık Şehir" filmidir. Özellikle tarihi San Petro kilisesinin yanında, bir rahibin infazını gördüğümüz sahnede, bu etki açık bir şekilde hissedilmektedir. Tanınmış Roma binaları, çağdaş gerçeklerle çarpıcı bir tezat oluşturmaktadır. Veya Vittorio de Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" filminde şehir farklı bir karaktere bürünmüştür. Yönetmen bu filmde sahneleri, filmin karakterleri her zaman etraflarındaki tarihi binaların gölgesinde ve barınağında görünecek ve rollerini oynayacak şekilde seçmiştir. Mario Bava'nın da "Çok Şey Bilen Kız" filminde, pek çok mimari ve tarihi dokuyla karşılaşmaktayız. Bu filmin ana sahneleri, Barok tarzında yapılmış, Roma'nın tarihi bir eseri İspanyol Merdivenleri'nin yanında kaydedilmiştir.

Roma mimarisinde yapılan yeni filmler arasında Woody Allen'ın 2012 tarihli "Roma'ya Sevgilerle" filmi ve 2013 yılında Paolo Sorrentino'nun "Muhteşem Güzellik" filmi yer almaktadır. Bu film, Roma mimarisini tasvir etmede çok başarılı olmuştur ancak dikkat çekici yönü, parklarda ve gece partilerinde sıra dışı sanatların sergilenmesinde bulunabilir. Roma sinemasının köklü tarihinin en yeni filmi olan bu muhteşem eser, 2013 yılında En İyi Yabancı Film dalında Oscar Ödülü'nü kazandı.

2.5.3. Narın Rengi (Sergey Parajanov, 1969, Sovyetler Birliği)

Narın Rengi, Sovyetler Birliği'nden, Ermeni yönetmen Sergei Parajanov'un Ermenice, Gürcüce ve Türkçe olarak üç dilde yönettiği 1968 yapımı bir filmidir. Film, Ermeni şair ve müzisyen Sayat-Nova'nın hayatını konu edinir ve yönetmen, şairin hayatının farklı bölümlerini görsel ve şiirsel bir bakış açısıyla anlatır.

Parajanov, Gürcistan'da doğan, Moskova'da eğitim alan, Ukrayna'da film çeken ve Sibiry'a'da hapsedilen Ermeni bir yönetmendir. Belki de sinemada mekân ve ayrıntıları yerelleştirme başarısının sebebi, yönetmenin coğrafi çeşitliliği ve farklı kültürlerle olan aşinalığıdır. Çünkü Parajanov, bilgi ile bir filmi yerli yapan bileşenleri seçer. Yönetmenin diğer filmlerinde de görüldüğü gibi mitler ve folklorik etkenler Narın Rengi'nde de görünür. Narın Rengi, Kafkasya halkının kültürü, gelenekleri, kutlamaları, müziği, mimarisi ve sanatı hakkında, Ermeni halkına özel olarak odaklanan, çeşitli semboller ve ritüel sembollerin kullanıldığı bir filmidir. Nar, Ermenistan'ın ulusal sembolüdür. Başlangıçta filmin adı Sayat Nova olmasına rağmen Parajanov sansürler nedeniyle filmin adını değiştirmek zorunda kalır (Abedini vd., 2016:12).

Film mimari detaylarla başlar ve Sayat- Nova'nın çocukluğunu anlatır: Süslü ve aslan başlı sütun başlıkları, kabartmalar, mum yakma yerleri, hamamlar, eyvanlar vb. Bu detaylar ilk bakışta izleyiciye yerli bir film izleyeceğini, görsel ve işitsel öğeler ile (özellikle müzik ile) kültürü ve tarihi sergileyen bir film olduğunu anlatır. Öte yandan şairin kimliğinin oluşumunda bu yerel simgelerin etkisini gösterir. Aslında Parajanov, bu mekân ve mimariyi, daha sonra büyük bir şair olacak bir çocuğun büyüdüğü yer olarak anlatmaktadır.

Filmin kompozisyonunun çoğu, Ermeni dini ikonları üzerine tasarlanmıştır. Hem kişiler hem de nesnelere kinayeli ve simgeseldirler. Perspektif iki boyutludur (Fransız ressam Edouard Manet'nin "Folies-Bergere'de Bir Bar" resmi) ve bakışlar ön tarafa sabitlenmiştir, Edouard Manet'in "Balkon" resmi gibi. Bu iki boyutlu görüntüler arasında, mekâna üçüncü boyutu veren binaların girinti ve çıkıntılarıdır. Kemerli pencere ve kapıların girintileri, sütunların bir tarafındaki ışığın yarattığı gölgeler veya yine ışıkla gölgelenen tavandaki dairesel çıkıntılar ve kilise ile manastırların diğer mimari unsurları, Sergey Parajanov'un resimsel karelerine boyut kazandırmıştır.

Film Ermenistan'ın Sanahin Manastırı, Hağpat Manastırı, St. John Ardu Kilisesi, Akhtala Manastırı gibi bir sıra tarihi mekânında çekilmiştir. Gürcistan'daki lokasyonlar arasında, Alaverdi Manastırı, Telavi yakınlarındaki David Gareja Manastırlarının etrafındaki yazlık bulunmaktadır. Azerbaycan Cumhuriyeti'nin lokasyonları ise İçerişehir ve Nardaran Kalesi'dir.

Filmde Ermenistan'ın iklimsel mimarisi görülmektedir.

"Ağacın az olmasından dolayı Ermeni topraklarındaki kiliseler genelde taştan yapılmıştır. Bu taş, Ermenistan'da bol miktarda bulunan ve pembe, kırmızı, turuncu ve siyah renklerinde bulunan bir volkanik tüf türüdür. Düz çatılar inşa etmek için ahşap olmadığından kiliselerin çatıları tamamen tonozludur. Taşların ağırlığından dolayı çatılar kemerli olup kemerlerin tabanındaki taş duvarlar güçlendirilmiştir. Böylece binalarda taş kemerlerin oluşturduğu basınç ve yükü kontrol etmek için kalın duvarlar ve küçük açıklıklar bulunmaktadır".
(Purnaderi,2019:30)

Tüm bu detaylar filmde açıkça görülebilmektedir ve Parajanov'un bu detaylara gösterdiği ilgi, onu ülkesinin mimari tarihinin farkında olan bilgili bir sinemacı yapmaktadır.



Şekil 2. 30: Narın Rengi filminde mimarinin filmin anlamındaki rolü (URL- 12)



Şekil 2. 31: Narın Rengi filminde mimaride coğrafi etkiler (URL- 13)



Şekil 2. 32: Narin Rengi filminde mimari unsurlarının filmin şiirselliğindeki rolü
(film karesi)

Filmde gördüğümüz mimari öğeler arasında, Ermeni mimarisine ait olan bir unsuru sıkça görmekteyiz: Haçkar (BKZ. Şekil 2. 30). Ermenistan'da yaygın olarak görülen bu haçkarlar, önemli yerler için yapılmış anıtsal taşlardır. Haçkarlar; Ermenice “խաչ (khaç)” ve “քար (khar)” sözcüklerinden oluşan bileşik sözcüğünün Türkçe karşılığı “haç-taş” veya “taştan haç” anlamına gelmektedir (Acara, 2004: 146). “Haçkarlar basit bir anlatımla; mimariye bağımlı veya bağımsız dikdörtgen taş blokların yüzeyinde, merkezde bir haç motifi yer alacak şekilde bitkisel ve geometrik süslemeli çerçevelerle sınırlandırılmış kompozisyonlardan meydana gelmektedir” (Eriş Kızgın, 2018:323).



Şekil 2.33: Narin Rengi filminde haçkar örneği (film karesi)

Yukarıda bahsedildiği gibi, Ermenistan'da taşın çok olması, bu ülkenin mimarisinde daha fazla taş kullanılmasına yol açmıştır. Parajanov, şairin ikametgahını da taşların içinde tasvir ediyor. Şairin ailesi, müzik, ekmek, annenin kıyafetlerinin kırmızı rengi, şair ve taş evin sergilendiği sahnede, yönetmenin üslubu görülmektedir. O, taş mimarisini diğer unsurlarla birlikte kullanarak, taşın konseptini değiştirmekte ve ona yeni bir anlam kazandırmaktadır (BKZ. Şekil 2.31). Bu kare ile, taşı seyirciye yabancılaştırırken, taş eski anlamını yitirip izleyicinin belleğinde şiirsel bir anlam kazanır. Sonuçta karedeki bu yıkım durumunda olan bina, yönetmenin ona kazandırdığı konseptle yeniden canlanır.



Şekil 2. 34: Taşın yanındaki unsurların seçimi ve Parajanov'un ona verdiği yeni konsept (film karesi)

2.5.4. Piyanist (Roman Polanski, 2002, Almanya, Birleşik Krallık, Fransa, Polonya)

Piyanist, ünlü yönetmen Roman Polanski'nin 2002 yılında Polonya, Almanya, İngiltere ve Fransa'nın ortak yapımı olarak çektiği filmidir. Film, Władysław Szpilman adlı Yahudi bir müzisyenin hayat hikayesine dayanıp Varşova'daki Holokost sırasında yaşanan olayları anlatmaktadır. Polanski, Szpilman'ın kendisi tarafından yazılan Aynı adlı kitabını kullanıp filmi gerçeğe dayandırmıştır. Filmin hikayesi şu cümlelerde özet bulabilir: Nazilere teslim olmama ve evlerini terk etmemeye karar veren Szpilman ailesi, sürekli evden eve göç eder.

Dünya Savaşı'ndan önce Varşova, Polonya'nın kültür ve yaşam merkezi olarak kabul edilmektedir. Nazi liderleri, Almanlaştırma programlarını yürütmek için bu şehri seçip ardından Yahudileri onlara ders olsun diye yok ederek sindirmeye çalışmıştır.

“Savaş sırasında Almanlar birçok Yahudi mahalleleri kurup Yahudileri bu mahallelere topladılar. Varşova da birçok Yahudi'nin kötü koşullarda yaşadığı mahallelerden biriydi. Bu yıkımlarda, Varşova'da birçok somut ve somut olmayan kültürel miras tahrip edildi. Bir

araştırmada, yıkılan tarihi eserlerin sayısı yaklaşık %90'dur. Piyanist filmi bu olayların bir köşesini anlatır” (Mir Padyab, 2016:19).

Film, Szpilman'ın hayatta kalma çabalarını takip ediyor ve bu arayışta onu evden eve göç ederken izleyip Varşova'nın da yıkıldığını görüyoruz. Aslında yönetmen, karakterin barındığı yapıları değiştirerek şehrin kötüleşen durumunu adım adım gösteriyor: Savaş, binalarda yerleşiyor. Yönetmen Varşova'nın çatışmalar başlamadan önceki durumunu, sokakları ve insanları farklı karelerde huzur içinde gösterdiği bir anlatım gerçekleştiriyor. Kamera Szpilman ailesinin evine giriyor ve ev dekorasyonu ile konfor seviyelerini görüyoruz. İngiltere ve Fransa'nın Almanya ile savaşa girmesinin haberi aileyi mutlu ediyor. Ancak ardından tam tersi oluyor. Sokakta, Varşova'da Alman kuvvetlerinin varlığına tanıklık eden aile üyelerini görüyoruz. Arkalarında Nicolaus Copernicus'un heykelini ve Mieszkanie Wokulskiego binasının harap olmuş durumunu izliyoruz. Binadaki bu yıkım film için özel efektlerle yapılmıştır.



Şekil 2. 35: Alman kuvvetlerinin varlığına tanıklık eden aile üyeleri (filmden bir kare)



Şekil 2. 36: Mieszkanie Wokulskiego binasının gerçek görünüşü (URL- 14)

Bir sonraki görüntüde, arkasında Nicolaus Copernicus'un heykelinin bulunduğu "Kosciol Swietego Krzyza" heykelini görürüz.



Şekil 2. 37: Kosciol Swietego Krzyza heykeli (filmden bir kare)



Şekil 2.38: Kosciol Swietego Krzyza heykelinin gerçek görüntüsü (URL-15)

Kamerayı bu binaların arasına yerleştirmek ve açığı birinden diğerine taşımak, mimarideki hareket kavramını da ifade eder. Fransız mimar Jean Nouvel, mimaride hareket ve imge dizisinin kullanımını başlatanlardan biridir ve şöyle diyor: “Sinema bize görüntüleri zamanla bağlantılı görmeyi öğretir. Günümüzde kent kavramı, içindeki hareketle ifade edilmektedir ve mimari, bir bina kombinasyonunun içindeki yolda yürümekten başka bir şey değildir” (Jafari Nejad, 2002, 116). Polanski, olayları kullanıp onları farklı yerlerde dramatize ederek, hikâyeyi binalara taşıyıp onların ruhunu ve etkisini de değiştirmektedir. Birkaç dakika öncesine kadar karakterleri güvende hissettiren bina, şimdi düşman güçlerinin varlığı ve kamera hareketleri nedeniyle bir korku ve güvensizlik duygusu uyandırmaktadır. Ailenin mutluluğundan sonra bu kareleri görüntülemek, seyircide zihinsel bir çelişkiye neden olur. Bu çelişki önce binaların fiziksel varlığıyla ve ardından Alman askerlerinin hareketi ile ortaya çıkar. Binalar ailenin mutluluğunun aksine, savaş ve yıkımı haber vermektedirler. Karedeki mimari öğelerinin seçimi de ilgi çekicidir. Özellikle karakterlerin arkasında tasvir edilen ve binalardaki yıkımın karşısında yerleşen Nicolaus Copernicus heykeli dikkat çekicidir.

Polanski, savaş kavramını aktarmak için Varşova mekânını ve mimarisini derinlemesine kullanır. O, yerlerin seçimi, binalarda değişiklikler icat etmek ve bazen

özel efektler ile Szpilman'ın anılarını mekanlara yerleştirir ve hatta bazı durumlarda Szpilman'ın bulunduğu gerçek yerleri bile kullanır. Yönetmen binayı sadece savaşın yıkımını göstermek için ya da bir araç olarak değil, aynı zamanda bir karakter olarak Szpilman'ın durumunu anlatmak için tasvir eder. Ailenin ilk evinde, paraları bittiğinde ev eşyalarının birer birer satılmaya başlandığını görürüz. Ev boşalır ve bu yıkımın başlangıcıdır. Almanlar onları bir Yahudi mahallesine ve daha küçük bir eve gönderip mahallenin etrafına duvar örerler. Filmde, duvar da çok önem taşımaktadır: Duvarın tepesinden silah gönderirler, duvardaki deliklerden kaçarlardı, duvarın üzerinden kaçmak isteyen bir adam kafasından vurulur, insanlar evlerinden çıkarılıp duvarların önünde infaz edilirler vb. Sonuncu örnek, kamusal ve özel alan kavramını ifade eder. Düşman onları korkutmak için evlerinden çıkarıp halkın görebileceği bir yerde infaz ettirir. Duvar bu filmde hem ayrımcılığı temsil eder hem korkuyu. Bir sahnede duvarın sebep olduğu sınırlamaya şahit oluruz: duvarın Yahudi tarafı düşman bombalarıyla yıkılıp alevler içindedir. Bu tarafı ise, diğer tarafla kısa bir mesafede olmasına rağmen sağlam ve ayaktadır.



Şekil 2. 39: Duvar unsurunun sınır oluşturma rolü (film karesi)

Filmde en çok karşılaştığımız sahnelerden diğeri ise insan unsurundan yoksun mekanlardır. Bu sahnelerden biri, birkaç dakika öncesine kadar Yahudiler'i bavulları ellerinde bir avluda gördüğümüz sahnenin şimdi yere bırakılmış bavulların sahihsiz

bir şekilde durduğu sahneye çevrilmesidir. Mimari burada bağlayıcı rolünü oynar (BKZ. Şekil 2.37).

İki farklı başka sahnede de Szpilman'ın her seferinde binalarla yalnız kaldığını görürüz: Birincisi aileden ayrıldıktan sonra (BKZ. Şekil 2.38), ikincisi ise Alman mahallesinden kaçıp artık orada yaşamayan Yahudiler'in mahallesine girdiğinde (BKZ. Şekil 2.39). O, savaşın sebep olduğu yıkıntıların kuşatmasında yalnızdır. Kent, sosyal ilişkilerden oluşan bir mekân olma anlamını yitirmiş ve bu süreçte Szpilman'ın kimliği ile mekânın kültürel ve tarihi kimliği sarsılmıştır. “Maurice Merleau-Ponty, mekânı bedenden ayrı ve harici bir şey olarak düşünemeyeceğimizi, mekân ve beden birbiri yeniden tanımladığını ve algılama sürecinde birleştiğini savunuyor” (Ghahremani vd., 2014:101). Bu karelerde de mekân ve karakter birbirini anlatır. Szpilman ve binalar ayınlar ve düşman, binaları ve insanları yok etmeye çalışır.



Şekil 2. 40 (film karesi)



Şekil 2. 41 (film karesi)

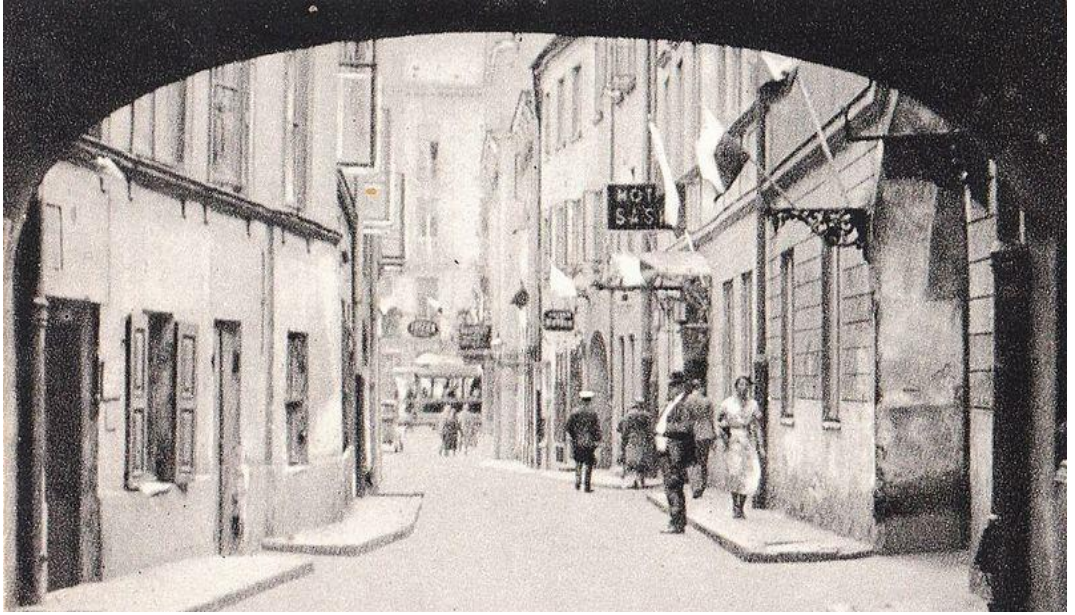


Şekil 2. 42 (film karesi)

Mimari unsurlarının etkilediği bir diğer sahne ise Szpilman'ın harabelerin içinde parmaklarıyla hayal gücü sayesinde piyano çaldığı sahnedir. Sokakta yapraklar rüzgarla birlikte hareket etmektedirler. Burası filmin ilk sekanslarında Szpilman'ın genç bir kız ile yürüdüğü yerdir: Kozia Caddesi.



Şekil 2. 43: Kozia Caddesi (filmden bir kare)



Şekil 2. 44: Kozia Caddesi'nin eski bir fotoğrafı. 1939 (URL- 16)



Şekil 2.45: Kozia Caddesi'nin bugünkü durumu (URL- 17)

“Varşova'nın en eski caddelerinden biri olan ve şu anda çeşitli otel ve kafelerin bulunduğu Kozia Caddesi, savaş sırasında ağır hasar görmüş ve yeniden inşa edilmiştir” (Mirpadyab, 2017:21). Film özel efektler ile oluşturulan kurşun delikler ve caddeye yerleştirilen tabelalarla, Varşova'nın savaş dönemindeki atmosferini yansıtmaya çalışmıştır. Bu yerin eski fotoğrafları ile bugünkü film ve fotoğraflardaki imajı arasında bir karşılaştırma, savaş sonrası başarılı restorasyonun bir işaretidir. Ancak eski fotoğraflarda çatıda pencere yoktur. Ama film, savaş sonrası restorasyona eklenmiş gibi görünen bir pencereyi gösterir.



Şekil 2. 46: Mermilerin gerçek yeri ve çatının penceresiz hali (URL- 18)

Filmde, savaş ne kadar ilerlerse, insanların refahını ve rahatlığını ellerinden eskisinden daha fazla alır. İkinci evlerini küçük gören Szpilman ailesi, insanların gruplar halinde ranzalarda yattığı bir fabrika binasına taşınır. Refahı sağlayan malzemeler ve kişinin kendini güvende ve rahat hissetmesi gereken sosyal mesafe artık yoktur. Szpilman'ın yaşayacağı sonraki yerler artık onun evi değil, düşmandan sığındığı mekanlardır. Onda, onlara sahip olmak ve aidiyet duygusu yoktur ve sürekli birinden diğerine geçmek zorundadır. “Bellek canlıdır ve sürekli iletişim içinde varlığını sürdürür, bu alışveriş duraklarsa veya alışveriş içinde olan gerçekliğin çerçevesi değişir ya da kaybolursa unutmaya ortaya çıkar. İnsan sadece alışveriş içinde olduğu ve ortak belleğin çerçevesi içine yerleştirebildiği şeyleri hatırlar” (Assman, 2001: 41). Şehrin tarihinin ve fiziksel kimliğinin yok olmasıyla, bağlantılar kesilir ve karakter kendini güvensiz, kimsesiz ve geçmişsiz hisseder. Polanski'nin şehrin geçmişini ve tarihini anlatan fiziksel mekânlardan görüntüleri de karakterin dahil olduğu psikolojik koşulları seyirciye göstermektedir. Görüldüğü gibi Polanski ve film yapımcılarının bir lokasyon olarak Varşova'yı seçme fikrinin ardında, oranın mimari özelliklerini en iyi şekilde kullanmak yatar. Onlar mekanları Szpilman'ın hatıralarına göre seçip ardından olabildiğince sinematik değişiklikler yaparlar. Bazı sahneler stüdyoda kaydedilip yapılamayacak değişiklikler ise özel efektler ile yapılır. Sonuçta ise çekim yerleri İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki durumlarını yansıtır hale dönüşürler. Bu değişiklikler, savaş

sonrasındaki restorasyonları şehirden silecek ve tramvay veya bazı tabelalar gibi artık kullanılmayan kentsel öğeleri ve detayları ön plana çıkaracak şekilde gerçekleştir. Örneğin, Szpilman'ın kullandığı ve filmde piyano çaldığı yerlerden biri olan Capri kafesinin binası, savaştan sonra dış cephesinde yapılan değişiklikler nedeniyle filmde sadece iç mekân kullanılmıştır. Bu canlandırmalar, sosyal, kültürel ve tarihi yapının doğal bir halde sunulacağı şekildedir. Ancak yukarıda bahsedilen Koza Caddesi gibi durumlarda bu canlandırmalar doğru da yapılamayabilirler.

2.5.5. Kış Uykusu (Nuri Bilge Ceylan, 2014, Türkiye, Fransa, Almanya)

Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Türkiye, Almanya ve Fransa ortak yapımı 2014 tarihli sinema filmidir. Film Aydın adında bir yazar ve tiyatro oyuncusunun hikayesini içermektedir. Aydın Kapadokya'da bir otel sahibidir ve orada genç eşi ve kız kardeşiyle birlikte yaşamaktadır.

Filmin hikâye yeri için Kapadokya'nın seçimi, iki şekilde incelenebilir. Birincisi, buranın filmin ve karakterlerin üzerindeki etkisi. İkincisi ise, yönetmenin, seyirciyi sıradan ve gündelik bir mekândan alıp dünyada ondan sadece iki başka örneğin olduğu (Biri Amerika Birleşik Devletleri'nde Dakota ve diğeri İran'da Kandovan) kayalık bir köye götürdüğü bir yabancılaştırma. İkinci konu, filmin popüler bir mecra olarak ülkelerin Türkiye ve Kapadokya'ya dikkatlerini çekme fırsatı vermesi açısından özellikle önemlidir. Çünkü sinema ile turizm arasındaki bağı oluşturur ve sinema turizmine neden olur. Böylelikle yönetmen, bilinçli veya bilinçsiz, uluslararası gezginlerin dikkatini Kapadokya'ya çekmektedir.

Filmin hikayesinde Kapadokya'nın rolü:

Aydın, küçük topraklarına hükmetmek için İstanbul'dan gelen gururlu bir adamdır. Bencilliği, diğerlerinin hatta kız kardeşi ve karısının bile onu reddetmesine neden olur. O yalnızdır. Filmdeki diğer karakterler de yalnızdırlar ve ara sıra otellerine gelen turistler ile bu yalnızlık ve sessizlik ancak azalır. Kapadokya kayalık mimarisi ve taştan inşa edilmiş evleri ile filmin kuru ruhunu ve sessiz atmosferini ikiye katlar. Orada yalnızlıktan ve sessizlikten kaçmak isteyen herkes İstanbul'u düşünür. Yönetmen Kapadokya'nın mimarisini kullanarak bir mekân yaratmış ve fiziksel

boyutun ötesine geçerek duyguları, deneyimleri ve karakterleri görüntü diliyle göstermiştir. Buradaki mimari ve mekân, filmin hizmetinde olan bir araçtır. Nuri Bilge Ceylan, Kapadokya'nın karakterini kendisinden almış ve ona yeni bir karakter kazandırmıştır. Filmdeki diğer karakterlerle birlikte yardımcı oyuncu olarak oynayan ve izleyici tarafından o karakterlerin anlaşılmasına yardımcı olan bir oyuncudur. Bu konu özellikle ev dekorasyonunda net bir şekilde görülebilmektedir. Aydın ve Aydın'ın kiracısı Hamdi, kaya evlerde yaşarlar. Aydın, estetikliğin her durumda korunması gerektiğine inanır ve Anadolu kasabalarında estetik yoksunluğu üzerine yerel bir yayına makale yazmıştır. O Hamdi'nin evini şöyle anlatır: "Pis ve derbeder." Bir başka sahnede de Hamdi'nin taş evinin doğasını değiştirdiğini ve mimarisine bir oda ve bir ocak eklediğini öğreniriz. Bu, her şeyin doğasını korunması gerektiğine inanan ev sahibi Aydın'ın fikrine aykırıdır.

Ceylan, alanlar arasındaki bağlantıyı dramatize ederek, izleyiciyi mimari ile daha fazla etkileşime girmeye yönlendirir.

"Maurice Merleau-Ponty bakmanın birinin bakış açısıyla sınırlı kalmadan nasıl mümkün olduğuna dikkat edilmesi gerektiğini vurgular. Ona göre gündelik hayatta fiziksel olarak uzakta olsak da bakarken bir durumun içerisine girebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, nesnelere görsel karşılaşmalar onların görünüşlerini algulamak değil, bizimle fiziksel yakınlıklarını hissetmek, nesnelere kaynaşmak ve onların içinde yaşamakla ilgilidir" (Ghahremani vd., 2014:32).

Ceylan da kışın Kapadokya'nın bazı parçalarını kurgulayarak oradaki zaman ve mekân deneyimini izleyici ile paylaşır. Kapadokya eşsiz kaya mimarisi ve farklı kültürel mirasları ile, 1960'lardan bu yana pek çok yerli ve yabancı filmin mekânı olmuştur.

"İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini 1969 yılında, konusunu mitolojiden alan, çektiği Medea filmi için dekor olarak neden Kapadokya bölgesini seçtiği kendisine sorulduğunda, yöresel özelliklerinin ağır basmadığı arkaik bir bölge olduğu için burada çekim yapmayı seçtiğini belirtmiş ve mitolojik çağlardaki bir köyün havasının verebilecek tek yerin burası olduğunu belirtmiştir" (Yalçın, Altan ,1970:111).

Kış Uykusu'ndaki bu yer, yönetmene izleyiciyi mekânla tanıştırma ve onu filmin sonuna dek ve hatta film bittikten sonra orada tutma fırsatı vermektedir. Film, hikayesinde binlerce yıllık kültürü ve tarihi bir araya getirir. Giriş sahnesinde de bunu

görüyoruz: Sislerin ardında kalmış Kapadokya'dan geniş bir plan. Kış Uykusu, izleyicinin yer ve mekânda faydalı ve cazip bir deneyim yaşaması için Kapadokya'yı kullanmıştır.



Şekil 2. 47: Girişte Kapadokya'dan geniş plan (film karesi)

“Filmlerin kısa bir zaman içerisinde dünya genelinde birçok kişiyi etkileyebildiği bir başka deyişle film izleyicilerinin sayısı artıkça, destinasyonların imajı üzerindeki etkilerin de artacağı düşünülmektedir. Bu durum turistlerin filmlerde gördükleri turistik çekim merkezlerini ziyaret etme ve görme arzularının artması ile sonuçlanmaktadır” (Yılmaz vd., 2008:177).

Sinema genişliği ve yüksek gücü nedeniyle turizmin gelişmesi için iyi bir araç olarak düşünülebilir. Bu hedef, konumu ve alanı akıllıca kullanarak ve onu akılda kalıcı bir tema ve hikâye ile birleştirerek elde edilebilir. Sinema ve turizm arasındaki iletişim köprülerinin arttırılması ve güçlendirilmesi her iki taraf için de olumlu sonuç verebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın filminde uygulanan şeyin aynısı buna örnektir. Kış Uykusu, uluslararası başarısıyla, Kapadokya mimarisine ve diğer kültürel mirasına dünya çapında dikkatleri yöneltmiştir. 67. Cannes Film Festivali, filme Altın Palmiye ödülünü vermiştir. Bu başarılar, Kapadokya'nın gazete, dergi ve web siteleri gibi diğer medyalarda görünmesine yol açmıştır.

“Pek çok yorumda, filmin çekildiği Kapadokya hakkında, Nuri Bilge Ceylan'ın kamerasıyla birleştiğinde büyüleyici görüntülerin ortaya çıktığından bahsedilmiş; L'Humanité'ye göre ise Kapadokya "safkan ve vahşi atlar diyarı" şeklinde adlandırılmıştır. Fiches Du Cinéma adlı internet sitesinde ise Kış Uykusu filmi için "Türk kahvesi" metaforundan yararlanılarak "yoğun

ancak kısa, tıpkı sıkıştırılmış bir Türk kahvesi gibi acılığı sizi bir yerden başka bir yere götürüyor şeklinde bir yorum yapılmıştır” (Gökdoğan, 2016:95).

Kapadokya mimarisin sunulduğu sahnelere dikkat edersek, filmin yaklaşık 20 dakikasını içermektedir. Ayrıca fragmanda da önemli bir rolü vardır ve afişte filmi tanıtmada önemli bir etki bırakmaktadır. Bazen filmin sadece bir karesi bir bölgenin tüm atmosferini, ruhunu ve kültürünü gösterebilir. Bu filmden sonra, Oscar ödülleri veren Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi'nin başkanı John Bailey ve eşi Kapadokya'yı ziyarete gitmişlerdir. John Bailey'nin Kapadokya hakkındaki gazete röportajı da manşetlere taşınmıştır. “Nuri Bilge Ceylan filmlerinin hayranıyım. Özellikle burada Kapadokya'da olmak da çok güzel. Sanki Ceylan filmlerinin içinde yürüyor gibiyiz, sanki filmler hayat bulmuş gibi hissediyoruz” (Tuna,2020: 129).

Kapadokya, yapılan tüm manipülasyonlara rağmen gerçekliğini hala koruyan doğal bir bölgedir. Seyahat için böyle bir yer seçen turist de böyle bir atmosfer aramaktadır. Fakat elbette filmdeki o yerin doğallığından ikna olmalıdır. Filmin ana karakterlerinden Aydın ile arkadaşı Suavi arasındaki gerçekleşen diyalogların birinde, Nuri Bilge Ceylan izleyiciyi ikna eder: Yağmur yağmaktadır ve otelin önünde çamur oluşmuştur. Suavi, Aydın'a turistlerin çamurlanmamaları için önlem almasını söyler. Ve Aydın ona bu cevabı verir:

"Herkes gelmesin zaten. Doğallığın değerini bilen gelsin."

Başka bir sahnede de Hamdi'nin kaya evinin kaya mimarisiyle uyumlu olmayan bir doku ile çevrili olduğunu görürüz. Bu Aydın'ın düşüncesinin tam karşısında olan bir durumdur.



Şekil 2. 48: Hamdi'nin Evi (film karesi)

2.5.6. Utancından Yıkılan Buda (Hana Mahmalbaf, 2007, İran)

"Utancından Yıkılan Buda ", 2007'de İranlı yönetmen Hana Mahmalbaf'ın yönettiği ve Afganistan'da çekilmiş bir İran filmidir. Film, Afgan çocuklarının Taliban dönemindeki yaşamlarını anlatır ve Buda heykellerinin etrafındaki mağaralarda yaşayan Bahti ve Abbas adlı bir kız ve erkek çocuğunun eğitimlerine devam etme çabalarını göstermektedir.

6 yaşındaki Bahti, bir gün mağaralarının önünde alfabeyi yüksek sesle okuyan Abbas'ın sesini duyar ve kendisi de okuma yazmayı öğrenmek için harekete geçer. Okula giderken, toplumlarında gördükleri şiddetten, oyun üreten erkek çocukları tarafından tehdit edilirler. Çocuklar Bahti'yi taşlamak, onu oradaki Buda gibi yok etmek ya da Amerikalılar gibi mağaralara atmak isterler.

11 Eylül olaylarından önce, ideolojiler arasındaki savaşın bir gün kültürler arası bir savaşa dönüşeceği hayal edilemezdi. Ancak 11 Eylül bir dönüm noktası oldu ve "çok kültürlü, kültürlerarası ve kültürel neoliberalizm yerini kültürlerarası savaşa veya Samuel Huntington'a göre medeniyetler arası savaşa bıraktı. Huntington, 1990'lar ve Soğuk Savaş sonrası dönemler için medeniyetler arası savaş terimini kullandı ve uluslararası çatışmaları siyasi ve ekonomik ideolojiler üzerinden değil, uygarlık üzerinden tanımladı" (Shojae Zand, 2001:43).

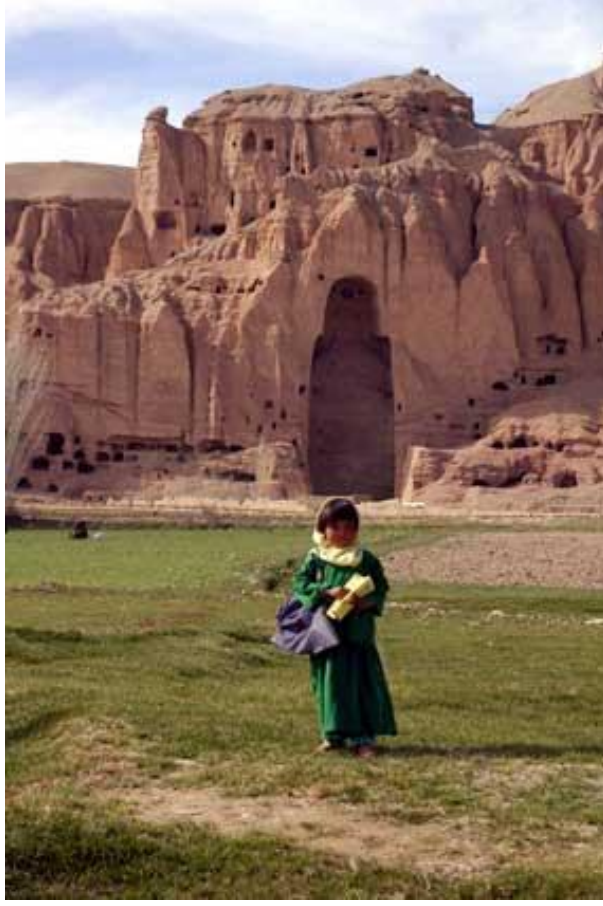
Kültürel savaş, kültürel kimliği hedef alır. Akıl ve belleği istila eder ve algı yoluyla dünyayla iletişim kurar. Hem somut hem de soyut kültürü hedefleyebilir. Bu sorunu

daha iyi anlamak için, IŞİD'in işgal altındaki topraklardaki davranışını inceleyebiliriz. Bu savaş Soğuk Savaş'tan daha fazla psikolojik etkiye ve zihinsel dayanıklılığa sahip olabilecek bir savaştır ve görünmez bir stratejiye sahiptir. Bu stratejiyi, savaş filmlerinde de görebiliriz: Düşman binaları hedef aldığı anda hedefi tam olarak insanları öldürmek değildir çünkü bunu daha kolay yapabilir. Amacı korku yaratmak sakinlerin kaçmasını sağlamaktır. “Korku stratejisi, özellikle insan hakları örgütleri baskısının her zamankinden daha çok olduğu son yıllarda daha pratiktir. Slavoj Žižek'e göre korku, günümüz zihniyetinin temel parametrelerinden biridir” (Malekzade, 2015: 483). Diğer amaç ise tarihsel belleği kurgulamaktır. Hükümetler, düşmanları ve hatta kendi milletleri karşısında, bazen geçmişini kendi amaçları yönünde ve kullanabilecekleri bir şekilde şekillendirmeye çalışırlar. Sansür, silme, gizleme veya ekleme, geçmişe başka bir boyut kazandırabilir. Burada belleğin araçsallaştırılmasıyla karşı karşıyayızdır ve bireyin kimliğini kültürel ve tarihsel belleğin etkilediğini kabul edersek, konunun derinliğini anlarız. Aynıısı IŞİD'in davranışı için de geçerlidir. Hatra, Nimrud, Palmira gibi antik kentler başta olmak üzere birçok tarihi eseri hedef alan ve harabeye çeviren IŞİD, o bölge halkının tarihi hafızasını silerek kültürel ve zihinsel altyapılarını yok etmeye çalışmaktadır. Bununla da yetinmeyip bu tarihi eserlerde insanların kafalarını keserek ve görüntülerini kaydederek bir psikolojik savaş da başlatmıştır. Bu yöntemin yaratıcısı, bir hikâyenin bellek tarafından yeniden yazılmasında, eklenen veya silinen anıların, hatıralar ve hatırlatma yöntemlerinin ne kadar etkili olduğunu iyi bilir. Bu aracı amaçlarına uygun olarak kullanmasının nedeni de budur.

Bu tür bir savaşın bir başka örneği de Afganistan'dır. Bu ülkenin geçmişi ile bugünü arasında basit bir karşılaştırma meseleyi açıklığa kavuşturur. Utancından Yıkılan Buda filmi, zengin kültürü hedef alınan bir halkın, bir coğrafyanın sembolüdür. Film, Afganistan'ın orta bölgesinde ve tarihi Bamyân şehrinde geçer. Oradaki insanların geçmişini anlatan tarihi ve antik bir şehirdir Bamyân kenti.

"İhtişamını anlamak için Zahak şehri, Ajdar vadisi, Kırk Kız, Baba dağı, Büyük Buda heykelleri gibi isimlerden bahsetmek yeterlidir. Bamyân bir zamanlar bu medeniyetin beşiğidir. Tarihe göre Budizm'in Bamyân'a hâkim olduğu dönemlerde Budistler iki büyük Buda

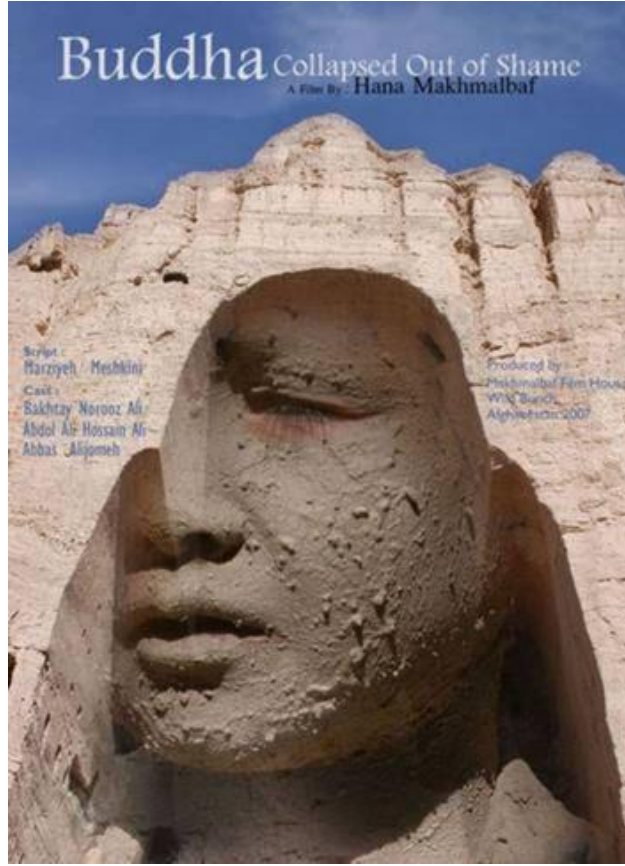
heykelini yeşil ve kırmızı ipeklerle kaplayıp boyun ve kulaklarına altın takı olarak asmıştır".
(Meftah, 1997: 276)



Şekil 2. 49: Bahti ve arkasında Buda heykelinin Eksikliği (film karesi)

Filmin hikayesi Buda heykellerinin etrafında gerçekleşir. Filmin başında Taliban tarafından yıkılan Buda heykeline işaret ederek şöyle yazmaktadır: "Savaşın çocuklar üzerinde olumsuz etkisi vardır. Ancak Abbas ve Bahti bu savaşta yıkılan Buda gibi yıkılmak istemiyorlar. Aksine, hayatta kalmak ve eğitim almak istiyorlar." Abbas, çekik gözleri, kel kafası ve çamurlu yüzü ile Bahti'yi kurtarmaya çaba gösterirken bir nevi Buda'nın sembolüdür. Okumak isteyen ama kız olduğu için taşlanıp okuldan atılan altı yaşındaki Bahti ise, sadece kadınların temsili değildir, aynı zamanda kendini kurtarmaya çalışan kültürü de temsil eder. Zorlukların üstesinden gelebilmek ve yazıp okuyabilmek için yolculuğa çıkar.

Filmin ne kadar başarılı olduğu başka bir konudur. Bu yazıda önemli olan filmin yeri ve mekanıdır: Filmin farklı sekanslarında yer alan ve seyirciye Buda'nın boşluğunu gösteren Buda heykelleri. “Heykeller, yıkılmadan önce en büyük ve en uzun Buda heykelleriydiler, ta ki 9 Mart 2001'de Taliban güçleri onlara ateş açıp onları yok etti ve ardından yıkımı kutladı” (Shabani, 2017:2). Film bu boş delikleri, etrafındaki kalıntıları ve insanların yaşadığı yerleri gösterir.



Şekil 2. 50: Filmin afişi (URL- 19)

Taliban, halkı Buda heykellerinin yok edilmesinin onları cehennem ateşinden kurtaracağına inandırarak, harekete geçmeye teşvik eder. Bu ideoloji genelde dini inançlara tutunan bir ideolojidir. Bu yıkımlar Taliban'ın kültürel ve tarihi mirasın ciddi muhalifli olduğunu kanıtlamaktadır. Böyle yıkımlar sadece Ortadoğu ya da belli bir döneme ait değildir. Aslında, “kültürler arasındaki savaş sadece on yıllardır sürüyor olsa da (özellikle kültürel mirasın toplumun sosyal ve ekonomik oluşumu üzerindeki önemi ve etkisinin keşfedilmesiyle), kültürel belleği yok etmeyi amaçlayan bu düşünce

daha eskidir” (Jamshidi vd., 2016:43). Örneğin, II. Dünya Savaşı olayları ve ardından Yahudiliğin yok edilmesi gibi veya Ukrayna'daki Altın Kubbe Manastırı ve Aziz Basil Kilisesi gibi Stalinist fikirlerin veya orta çağ olaylarının bir sonucu olarak sayısız kilise ve anıtın yıkılmasından bahsetmek mümkündür.

Bellek verileri kodlayarak depolar.

“Bireyin kimliğini oluşturan kültürel bellek kurumlar ve kültürel üretimlerden etkilenir, onlarla oluşur. Kitaplar, müzeler, anıtlar, heykeller, meydanlar kimi anıların korunup saklanması anlamında eğitsel bir amacı da içinde taşıyarak bireylerin belleklerini belirler. Dolayısıyla verili olanlarla şekillenen bireysel bellek, kolektif veya toplumsal ya da kültürel belleği oluşturur” (Susam,2015: 32).

Bu tanıma göre bellek sanatı seçim sanatıdır. Bellek korumak için hangi hatıranın daha önemli olduğuna karar verir. Aslında bellek, önemli nesnelere içeren büyükannelerin eski sandıkları ile aynı işleve sahiptir. Onu değiştirmek başka bir hafızaya neden olacaktır. Geçmişe halka ekleyerek veya ondan çıkartarak sunan farklı bir bellek. Ve bu bellek özelliği bazen politikacıların istismar etmeleri için bir araç haline gelmektedir.

“Geçmişin kullanılması özellikle siyaset sahasında çok rastlanan yöntemlerden biridir. İktidar, bir şimdi ve gelecek kurgularken geçmişi de kendi çıkarlarına uygun hale getirmek ister. Tarihte bunu örnekleyen birçok olay vardır. Özellikle totaliter rejimlerdeki sansürler, örtbas etmelerle tarih eksiltilecek, bastırılarak yeni bir boyut kazanır” (Susam, 2015:33).

Müzeler, tarihi eserler, dinler, diller, sözlü edebiyat vb. kültür, medeniyet ve insanlık tarihinin koruyucularından biridir. Herhangi bir milletin kültürel mirası, o milletin tarih boyunca deneyimlediği, yaşadığı ve aracılığıyla kimlik kazandığı değerlerdir. Belleğini kaybeden bir millet, kültürel ve sosyal bir parçalanma yaşayacaktır. Utancından Yıkılan Buda filmi ve Buda heykelleri bu çöküşün sinemasal ve somut örnekleridir.

3. BÖLÜM: İRAN SİNEMASINDA MİMARİ KÜLTÜRÜNÜN YANSIMASI

Günümüzde medya, insan hayatının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Şimdiki nesil, medyanın yansıttığı ya da ürettiği ve onu eğlence, eğitim, iletişim ya da kazanç olarak kullandığı haberler, olaylar, kültür ve değerler arasında büyümektedir. Bu iletişim ve bilgi çağı, zihni ve düşünceyi istediği yöne yönlendirebilecek güce sahiptir. Toplum medya aracılığıyla tanıtılır ve davranış türleri, normlar ve sosyal hayat da medya tarafından belirlenir. Bu medyanın içeriği, tüketiciyi inceleyerek ihtiyaçlarını belirleyen ve içerik üreterek onları yöneten kişiler tarafından oluşturulur. Medya tarafından üretilenler, toplumun düşüncesini, arzularını ve geleceğini yansıtır. Bu nedenle, bize o toplum hakkında yararlı bilgiler verebilecek kaynaktır ve sosyal ve kültürel yapıların incelenmesinde medya çalışmaları özellikle önemlidir. Kentsel planlama ve kentsel mimari kültürü de bu kurala uymaktadır çünkü yaşanacak ve şehrin fiziksel dokusunu şekillendirecek bir yer olarak bireysel ve sosyal kimliğin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Bu arada sinema, bir ülkenin ve bir milletin kültürünü temsil etmede en etkili medyalardan biridir. Ulusal hedefler doğrultusunda kültür, sinemayla bir nesilden diğerine aktarılabilir, böylece onu hem tanıtır hem de koruyabilir. Uluslararası arenada da, sinema aracılığıyla diğer etnik grup ve uluslarla kültürlerarası bir ilişki kurmak ve küresel düzeyde dil, ırk, gelenek, mimari vb. çeşitliliği gözlemlemek mümkündür. Bu yüzden hükümet yetkilileri ve politikacılar bu sanata özel önem verip bazen sinemayı ideolojilerini gerçekleştirmek için bir araç olarak kullanmaktadırlar.

Sinema belki de diğer sanatlardan daha çok toplumu yansıtır. Bunun en önemli nedeni de bu sanatın topluma ve hikayeye ihtiyaç duymasından kaynaklanır. Bir film ne kadar yaratıcı olursa olsun, karakterleri ve mekanları gerçek dünyadan etkilenir. Sinema, müzik, görsel sanatlar, şiir, kurgu, mimari vb. sanatları kullanır ve toplumun ve dünyanın geçmişinin, bugününün ve geleceğinin aynası olur. Bir halkın ve bir milletin kültürel ve sosyal meselelerinin kullanılması ve yerli geleneklerinin film aracılığıyla canlandırılması, sinemanın kültür alanındaki uygulamalarından biridir ve onu toplumun hizmetinde olan bir sanata dönüştürür. İran'ın dört bir yanında farklı etnik

grupların ve milletlerin varlığı (kuzeydoğuda Türkmenler, güneyde Kaşkaylar ve Araplar, kuzey ve kuzeybatıda Türkler, batıda Kürtler, güneydoğuda Beluçlar vb. pekçok kez birçok filme konu olmuş ve sinema bağlamında İran'ın zengin bir kültüre sahip ülke figürünü dünya arenasına tanıtmışlardır. Bu farklılıklar, İran kültürünün öğelerinin farklı kategorilere ayrılmasına ve her birinin ayrı bir dal olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır.

Çeşitli uluslararası arenalarda defalarca parlayan ve özellikle yetmişli yıllardan sonra kazandığı üslup ve konum nedeniyle her zaman sinemacılar ve sinemaseverler tarafından değerlendirilen İran sineması, bu ülkenin tanıtılmasında en önemli medyalardan biridir. Öte yandan İran'ın iki tarihi olayı, İran İslam Devrimi ve bu ülkenin Irak'la sekiz yıllık savaşı, her alanda görüldüğü gibi, kültürel miras ve sinema alanlarında da etkili bir rol sahiptir ve bu iki tarihi olayı ve onların politik, sosyal, ekonomik ve kültürel sonuçlarını dikkate almadan bu iki sanatı incelemek faydasızdır.

3.1. İRAN'IN SİNEMA TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Sinemanın icadından beş yıl sonra, Kaçar şahı, Muzafferredin Şah tarafından 1900'de İran'a ilk sinematograf getirilir. “Avrupa ülkelerine pek çok gezi yapan Muzafferredin Şah Fotoğrafçı Mirza İbrahim Han akkas Başı ile Fransa'ya yaptığı eğlence gezisi sırasında sinematograf cihazıyla tanış olur ve ona “duvara yansıyan ve içinde insanların hareket ettiği cihazın alınmasını emreder” (Zendi, 2006: 30).

İran sinemasının ilk yıllarında bu sanat, sinematograf cihazları, çeşitli törenlerde Fransız filmlerini gösteren ve seyreden saray mensuplarının ve şah ailesinin veya büyüklerinin hizmetinde olmuştur. Bu, sinemayı başlatan ülkelerin filmleri kafelerde, çadırlarda ve halka açık yerlerde gösterdiği hareketin tam zıttıdır. İran'da sinemanın ilk yıllarında sinema salonlarında vizyona giren filmler bir dakikalık kısa komedilerdir ve seyirci genellikle zenginler sınıfındandır. Farklı şehirlerdeki sinema salonlarının artması ile toplumun farklı kesimleri de bu filmleri izleme fırsatı bulmuştur. O yıllarda “film gösterim saatleri genellikle tiyatro oyun saatlerine denk gelmektedir” (Soltanifer, 2019: 13). Bu muhtemelen izleyiciyi sinemaya çekmek için, insanların tiyatro gösterilerini izlemeye alıştıkları saatleri kullanmaya çalışan yapımcıların karar ve planlamalarından kaynaklanıyordu. İran'da kaydedilen ilk hareketli görüntüler,

sinema tarihindeki ilk filmler gibi, belge filmleriydi ve genellikle törenleri kaydediyorlardı.

İran'da sinemanın ilk yıllarında kadınların sinemaya girmesine izin verilmiyordu ancak filmler onlara özel olarak gösterilirdi. Ta ki kadınlar için Peri Sineması adında bir salon açılana kadar. Bu arada, sinema henüz dini tabakalar arasında yerini bulamamış ve bir süre bu tabakanın bir kısmı tarafından yasaklanmıştır. O yıllarda “hükümetin diğer ülkelerle, özellikle de Avrupa ülkeleriyle etkileşim politikası nedeniyle, filmlerin girişinde yasak yoktu ve sinemacılar sinemalarında herhangi bir filmi gösterebiliyorlardı” (Zendi, 2006: 43). Sinemadan elde edilen gelirler artmış ve bu da birçok kişinin bu alana girmesine ve sinema salonlarının artmasına neden olmuştur. Sinemaya sesin gelişiyi birlikte bu sektörde bir başka değişim daha yaşanmıştır. Filmlerin dili yabancı olduğu için, hikayelerini sadece yabancı dilleri bilen insanlar anlar ve sinema bu kez de entelektüellerin hizmetine geçer. Bu süreç, dublajın sinemaya gelmesine kadar devam etmiştir. “İran sinemasının faaliyet göstermeye başlaması yirmili yıllar civarındaydı ve böylece ilk yerli yapım filmler ithal filmlerle rekabet alanına girdi” (Mehrabi,2004:78).

Yukarıda bahsedildiği gibi, İran yapımının ilk film deneyimleri kısa belgesellerdi, ancak İran sinema tarihindeki ilk uzun metrajlı film 1929'da çekilen "Abi ve Robbie" idi. İran'ın ilk sesli sinema filmi ise 1933 yılında Dohtare Lor (Lor Kızı) adıyla çekildi. Yerli ve etnik bir hikâyeye sahip olan bu film, vizyona girmesiyle İran sinemasının ilk adımlarını atmasına ve şimdiye kadar ithal filmlere odaklanan sinema izleyicisinin dikkatini çekmesine neden oldu. İlerleyen yıllarda yatırımcıların film şirketleri kurmasıyla film üretimi arttı.

1936'dan sonra İran sineması bir durgunluk yaşar. Bir yandan 2. Dünya Savaşı'nın etkileri, diğer yandan da sinemada sansüre yol açan ülkedeki siyasi durum bu durgunluğun sebebidir. Elbette film yapımcıları ve yapım şirketleri de İran sinemasını güçlendirecek filmler yapamamışlar ve üretilen işler genellikle popüler hikayeler içermiştir. Bu dönemin filmleri İran sinema tarihine Film Farsi olarak kaydedilmiştir. Bu eğilim neredeyse 1969 yılına kadar devam etti, aynı yıl Daryuş Mehrçui'nin yönettiği İnek filmi ve Mesud Kimyai'nin yönettiği Kaiser filmi ile İran sinemasında

Yeni Dalga akımı başladı. Bu sürecin başlangıcı, o zamanlar daha çok ticari bir sinema haline gelen İran sinemasına yeni bir hayat verdi. Daha sonra Çocuk ve Ergenlerin Entelektüel Gelişim Merkezi'nin kurulması ile ve bu kurumun ürettiği filmler sayesinde bu ülkenin kültürel ve sanatsal sineması da kendini ifade etme fırsatı buldu. “UNESCO ve Çocuk ve Ergenlerin Entelektüel Gelişim Merkezi'nin arasındaki iş birliği, İran'daki popüler sinemayı geride bıraktı ve Film Farsi'deki şiddet, seks, dans vd. gibi çekici unsurlar yavaş yavaş yerlerini sanat sinemasına verdiler” (Namjou vd., 2019:63). Bu süreç İran İslam Devrimi'nin başladığı 1978 yılına kadar devam etti ve Abbas Kiyarüstemi, Sohrab Şahid Sales, Naser Tahvai, Hüsrev Sinai, Amir Naderi, Ali Hatemi, Bahman Farmanara, Behram Beyzai vb. yönetmenler sanatsal filmler çekerek İran sinemasının korunması ve tanıtılmasında önemli bir rol oynadılar. 1979'da İran İslam Devrimi, İran'daki bütün alanlarda yaptığı değişiklikler gibi sinemayı da etkiledi ve yeni koşullar ve yasalar nedeniyle bu sinemaya farklı bir yüz kazandırdı. Bu dönemde, ülkeyi yöneten yeni siyasi ve sosyal koşullar nedeniyle sinema, başta din adamları olmak üzere toplumun bazı kesimleri arasında popüler değildi çünkü onlara göre sinema, ülkede batı kültürünün yaygınlaşmasına neden oluyordu ve hatta devrimin aynı yılında Abadan şehrinde Reks adında bir sinema salonunu yaktılar ve o olayda yaklaşık dört yüz kişi hayatını kaybetti. Yeni yasalar, sansür ve yasaklar bazı yönetmenleri kurallara karşı çıkararak ülkeyi terk etmeye zorladı. Bazı yönetmenler ise yeni kurallara uyum sağlayıp çalışmalarını devam ettirdiler. Ancak İran sinemasının devrimden sonra dünya arenasındaki başarılarını sağlayan bir grup da vardı. Bu sinemacılar devrim sonrası sinemada var olan kısıtlamalar ve yasaklar nedeniyle, doğrudan konuşmak yerine işaret diline yönelip sembol ve işaretleri kullanmaya çalıştılar. Bu olay, devrimden sonra İran sineması imajının oluşmasında büyük bir etki bıraktı ve Arkadaşımın Evi Nerede, Kirazın Tadı, Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, Yakın Plan, Serçelerin Şarkısı gibi filmlerin yapımına neden oldu. Bunlar, İran'ın temsilcisi olarak dünya arenasında parlayan, bu ülkenin kültür ve tarihinden doğan ve dünya çapında pek çok sinemacıyı etkileyen filmlerdir.

Son yirmi yılda genç sinemacılar, dünya arenasında İran sinemasının konumunu korumaya çalışmaktadırlar. Bunlardan biri, 2011'de Bir Ayrılık filmi ile ilk kez İran'a Oscar ödülünü kazandıran (Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü) Asgar Ferhadi'dir.

Farhadi'nin Satıcı filmi de 2016 yılında Oscar'da yine Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır. Son on yılda uluslararası arenada parlayan diğer yönetmenler arasında Said Rustayi, Macid Barzegar, Reza Cemali, Niki Kerimi, Reza Mir Karimi vb. yer almaktadır.

3.2. SİNEMA VE MİMARİNİN İRANIN KÜLTÜREL BELLEK OLUŞUMUNDAKİ ROLÜ

Hafıza konusu ve insan faaliyetinin çeşitli alanlarıyla ilişkisi üzerine çalışmalar birçok tarihçi, uzman ve filozofun favori konusu olmuştur. Sokrates, Platon, Aristoteles ve daha sonra Friedrich Nietzsche ve Sigmund Freud gibi filozoflar hafızanın gücü üzerine araştırmalar yapıp onu tanımlamışlardır. “Nietzsche, belleğin sınırlarla, beyinle hiçbir ilişkisi olmadığı görüşündedir. Bellek orijinal bir özelliktir. Çünkü insan bütün geçmiş nesillerin belleğini yanında taşır” (Susam, 2015: 24). Platon'a göre hatırlamakla hafıza arasında bir fark vardır. Platon, hatırlamayı duyuşsal algılar nedeniyle oluşan ve geçmişini geri getiren bir eylem olarak görür. Ona göre hafıza korumaktan sorumludur. “Freud'un çalışmaları belleğin hiçbir anıyı silmediğini kanıtlar. Anılar uygun koşulları bulduklarında su yüzüne çıkar” (Susam, 2015: 28). Hafıza konusunun incelenmesi, hatırlamanın sinirsel köklerini tanımanın yanı sıra yaratılışı ve tarihsel hatıraların nasıl korunacağını yeni yollarının keşfedilmesine yol açmıştır. Psikologlar, tarihçiler ve sosyologlar bu konudan yola çıkarak kutlamaların, törenlerin, anıtların, geleneklerin vb. hafızasını incelemektelerdir. “Bellek, geçmişle ilgili olduğu için değil, geçmişle ilişkimizin çerçevesi olduğu için kültürü anlamada merkezi bir rol oynar” (Terdiman, 1989).

3.2.1. Kültürel Bellek Tanımı

Belleğe yalnızca geçmişini tutan bir depo olarak bakmak artık eskimiş durumdadır. Çünkü hafıza verileri kodlar ve bu kodlar vasıtasıyla geçmişini geri çağırır. Bir ses, bir renk, bir tat, bir görüntü bu kodu açabilir. “Schudson, toplumsal belleğe dair çarpıtma durumlarının belli biçimlerde karşımıza çıktığı iddiasıyla bu biçimleri dört ana kategoride ele alır: uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküselleştirme ve uzlaşsallaştırma” (Susam, 2015:33). Belleğin, detayların silinmesi, anıların ve olayların yeniden oluşumu, geçmişini özellikle siyasi konularda kullanılması vb. gibi

özelliklerini anlatan Schudson, hafızayı geçmişin bir kurgusu olarak açıklar ve geçmişini hatırlamamızın nedenini, şimdiki zamanın gereklerinden bilir. Bu kurgu, özellikle kolektif hafızaya atıfta bulunduğu toplumsal bellek konusunda, çeşitli nedenlerden dolayı çarpıtılabilir, silinebilir veya manipüle edilebilir. “Tarih kuşakların gereksinimlerine göre yeniden kurgulanabilir. Bu açıdan baktığımızda toplumsal bellek bir kurgudur. Bu da mutlak bir hakikatin taşıyıcısı olmadığını bize anlatır. Toplumsal bellek yanılsamalar, öznellikler, sapmalarla doludur. Hatırlama, bir yeniden tanımlama sürecidir. Geçmiş yeniden yapılır, bellek geçmişini icat etmenin bir yoludur” (Schacter, 2017: 146). Bu arada, müzeler, binalar, nesnelere vb. gibi fiziki semboller hafızanın yerleştiği mekanlardandır. Özellikle kültürel hafızanın bir nesilden diğerine aktarılması için bu bedenlere yerleşmesi gerekmektedir.

3.2.2. İran'ın Şehir Mimarisinin Kültürel Belleği

İran'a binlerce yıllık insan hayatı boyunca milyonlarca insan gelmiş, izlerini bırakmış ve yerlerini gelecek nesillere vermişlerdir. En başından beri bu insanlar yaşamak için güvenli ve huzurlu bir yer arayıp sosyalleşmek, ticaret yapmak, çeşitli ritüelleri yerine getirmek vb. aktiviteler için binalar inşa etmişlerdir. Doğal nedenler, savaş, göç veya kullanılan malzemelerin türü gibi çeşitli nedenler bu yapıların yıkılmasına veya değişmesine neden olmuştur. Geçmişten geriye kalan eserlerin bir geçmişi, bir belleği ve bir kimliği vardır ve hem somut hem de soyut bir mirası kendinde barındırmaktadır.

Bazı yapıların adını, özelliklerini ve konumlarını öğrenebileceğimiz birçok eski kitap ve yazı bulunmuştur. İranlı şairlerin şiirlerinde bile bu yapılardan bazen bahsedilmektedir. Ama açık olan şu ki, bu binalar bize eski hallerinde ulaşmamış ve doğal faktörler, restorasyon, kullanım değişikliği gibi çeşitli nedenlerle zaman içinde meydana gelen değişiklikler fiziksel görünümünü değiştirmiştir. Öte yandan, sakinlerinin bireysel ve sosyal yaşamları, farklı dönemlerdeki dini meseleler ve hükümet politikaları kimliklerini ve hafızalarını değiştirmiştir. Örneğin, arabaların şehre girmesi ve onlar için sokakların ve caddelerin yapılması, İran şehirlerinde birçok fiziksel değişikliğe neden olmuştur. Bu değişiklikler plansız yapıldığı takdirde şehrin dokusuna sayısız zarar verebilecek değişikliklerdir. Örneğin, tarihi Safevi döneminden öncesine uzanan Erdebil kentinin Tarihi Çarşısı'ndan bahsedebiliriz ki bu kentin ilk

caddesi çarşının ortasından geçmiş ve bu planlama, kentin tarihi bölgesinin ikiye bölünmesine ve caddenin bulunduğu kısmın tahrip olmasına neden olmuştur. İran'da arabalar için cadde yapımlarının başlamasından önce, kaldırımlar ya da at arabaları için tasarlanan sokaklar fiziksel değişime uğrayıp aynı zamanda halkın ve şehrin hafızasını da değiştirmiştir. Bahsedebileceğimiz başka bir konu ise son yıllarda camilerde meydana gelen değişiklik neticesinde hoparlörlerin eklenmesi, ısıtma ve soğutma sistemlerindeki değişiklikler veya halıların ve kilimlerin kaldırılması gibi sorunlardır. Bu eserler sadece mimari eserler değil, aynı zamanda mimarlarının fikirlerini, sosyal yaşam tarzını, eğitimi, zevkleri, mimari teknikleri ve genel olarak mimarlık felsefesini ve farklı dönemlerdeki hayatlarını da anlatmaktadır.

3.2.2.1. Avam ve Havasın İran Mimarisindeki Kültürel Belleğe Etkisi

İran'da geçmiş mimariden geriye kalanlar genellikle havas kısmına ait olan ya da din veya ticaret gibi çeşitli amaçlarla özel binalar olarak kabul edilen yapılardır. İran'ın sosyal tarihinde, özellikle İslam Devrimi öncesinde halk hep iki kısma ayrılmıştır: avam ve havas. “Havas, bilimsel veya maddi güçleri nedeniyle genellikle toplumun yaşamı üzerinde daha büyük bir etkiye sahipti ve aynı zamanda kitlelerin gözünde de önemliydi” (Rezayi vd. 2018, 13). Krallar, bakanlar, arifler, ünlü şairler vb. kişiler havaslar arasındaydılar ve görkemli mimariye sahip binalar genellikle onlarıdır. Bu nedenle mimari tarihi bu yapılar üzerinden araştırılır ve bu da avam mimarisinin tarihini ve kimliğini incelemeyi zorlaştırır. Bu yüzden, anıları ve geçmişi zamanla ve kısa sürede yıkılan binalarda saklanan bu grup insanların, tarihsel hafızasının sarsılmışlığına ve silinmişliğine de dikkat etmemiz gerekir. Aynı şey, İran'daki fotoğraf ve sinema gibi sanatlar için de geçerlidir, çünkü ilk yıllarında genellikle zenginler ve soylular tarafından kullanılmıştır ve o dönemde çekilen filmler genellikle kral veya ulemanın bulunduğu yerleri kapsamaktadır.

“Binaların hafızasının ve bu hafızanın çeşitli nedenlerle meydana gelen bölümlerinin zamanla silinmesine veya değiştirilmesine neden olan faktörlerin incelenmesinde önemli olan nokta görünür olmaktır” (Soleymani vd. 2016: 18). Bu, araştırmacıların bir dönemden itibaren görünmeyen şeylere dikkat etmesine neden olmuş ve bu nedenle somut olmayan kültürel mirasa gösterilen ilgi daha da artmıştır.

“1920'lere kadar tarihçilerin ortak düşüncesi, havasın yaratıcı ve avamın pasif tüketiciler olduğuydu. Yirminci yüzyıldan sonra dünyada meydana gelen siyasi değişimler, özellikle 1. Dünya Savaşı'nın etkileri nedeniyle avam sahaya girmiş ve bu sınıflamalar ortadan kalkmış ve anlamını yitirir bir hale gelmiştir. Tarihçiler de yaklaşımlarını değiştirip avamın ideallerini ciddiye alır hale gelmiştir”. (Rezayi vd. 2018:10)

Bundan sonra, avamın mimarisinin tarih boyunca korunmamasının, bu mimarinin önemsiz olduğu anlamına gelmediğine inanmaya başlamışlardır. İran'ın sosyo-politik olaylarındaki mekanların etkisi de bu sonucun bir kanıtıdır. Sosyal mekanlar olarak kullanılan çarşılar, meydanlar, kafeler ve camiler İran'ın siyasi tarihinde önemli bir rol oynamışlardır. Bu mekanlar, ülkenin tarihinde kaydedilmiş olaylara şahit olmuş, hatta bir kısmı bu olaylarla hatırlanmış veya isimlerini onlardan almıştır. Örneğin, İran İslam Devrimi'nden önce Şah Rıza Caddesi olarak anılan ve devrimden sonra adını değiştiren Tahran'daki Enghelab (devrim anlamına gelen) Caddesi, şimdi Tahran'ın tarihi, siyasi ve sosyal ikilemlerinin bir tezahürüdür. Elbette bu binaların birçoğu zamanın kralları veya yöneticileri tarafından inşa edildiğinden dolayı binalarda onların zevkleri ve düşünce biçimleri görülebilir. Ancak bu zevk ve düşünce, toplumdan ve bu kralların yönettiği insanlardan alınmıştır ve saray ve köşk gibi yapılarda bile toplumun tavırları, özlemleri, fantezileri ve korkuları yansıtılmaktadır.

3.2.2.2. Şehir Zihniyeti

İnsanlar duydukları, gördükleri veya okudukları bir şehir ve binayla ilgili bir zihniyete, bir düşünceye sahiptirler. Bu zihniyet gerçek veya hayali olabilir. İran mimarisinin tarihini incelerken, bu ülke halkının mimari ve şehir hakkındaki zihniyetleri önemlidir. Bu zihniyet geçmişte zayıf olsa da son yüz yılda, özellikle ulaşım araçlarının arttığı ve birçok insanın Avrupa ülkelerine seyahat etmek veya okumak için gittiği Kaçar döneminden bu yana daha renkli hale gelmiştir. Bu insanlar İran'a döndükten sonra ülkeyi ve ilerlemesini Avrupa toplumları ile karşılaştırıp onun için yeni bir şekil ve hafıza istemişlerdir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, insanların şehir algısı sadece diğer şehirleri okumaktan ve izlemekten kaynaklanmamaktadır. Tarih boyunca kullanılan ve tekrarlanan mimari öğeler de bu zihniyetin doğmasında önemli rol oynar. Örneğin, İran'ın Kerman kenti gibi çöl bölgelerinde badgirler, kentsel mimarinin kalıcı bir unsuru olarak kabul edilir ve sakinlerinin hafızasında yer alır. Ya da çok yağmur

yağan İran'ın kuzey şehirlerinde, kırma çatılı evler, halkın mimari hafızasının önemli bir parçasıdır. Bu hatıralara karşı “dağlık ve soğuk bölgeler olan ülkenin kuzeybatısındaki şehirler, düz çatılı evlere sahiplerdir, çünkü çatıdaki kar yalıtım görevini yapıp içeriye soğuğun nüfuz etmesini engeller” (Zarei vd., 2016:7). Şehri oluşturan ve gösteren mimari unsurlardır. Ve bu unsurlar olayların yanında anlamlı hale gelir. Olaylar ise mimarının bünyesine girip şehrin hafızasını şekillendirir. Örneğin İran'da Nevruz törenleri, Aşure töreni, Yalda (Çille Gecesi) töreni vb. törenler veya kralların taç giyme töreni, İran İslam Devrimi ve dini törenler genellikle sokaklarda gerçekleşir ve bu alanlar insanların zihinlerinde ve anılarında yer alır. İran'daki şehir zihniyeti tarihi kitaplarda da bolca görülebilir. “Vaiz, tüm şehrin süslediğini ve şarkıcıların her yerde şarkı söylediğini ve şehrin cennet gibi olduğunu emretti” (Erjani, 1982: 56).

İran halkının çarşılar, meydanlar, hamamlar vb. mekanların kullanma biçimleri ve buralardaki davranışları incelendiğinde bu mekanların farklı dönemlerdeki önemini anlayabiliriz. Örneğin İran'ın bazı şehirlerindeki kapalı çarşı mimarisinin günümüze dek korunup halen faal olmalarının en önemli nedenlerinden biri bu mekanların halkın kültürel belleğinde yer etmesinden kaynaklanmaktadır.

3.2.3. İran Sinemasında Şehrin İmajı

Sinema Paris'te başlamasına ve bu şehrin ve onun mimarisinin dünyanın ilk filmlerinde yer almasına rağmen, kısa sürede dünyaya yayılmıştır ve Paris'in sokaklarından ve binalarından çekilen filmlerin başka şehirlerde gösteriminin yanı sıra bu şehirlerin kendileri de filmlerde yer almaya başlamışlardır. Sinemaya başlangıçta orijinal halleriyle giren bu şehirler, bu sanatın gelişmesi ve özel efekt, anlatı, ses, renk vb. unsurların devreye girmesiyle sinema tarafından yeniden doğmuşlardır. Sinemada sunulan kent imajı, o şehrin bir fotoğrafı değil, sanatçının yarattığı bir şehirdir.

Kent sinemasının analizinde mekanların birbirleriyle ilişkilerini incelemek, kamusal ve özel alanların nasıl tanımlandığı, sosyal mesafeler, nesiller ve cinsiyetler arası mesafelerin bu alanlarda nasıl tasvir edildiği önemlidir. Örneğin, başörtüsüz kadınların varlığının yasaklandığı devrim sonrası İran sinemasında, Abbas Kiyarüstemi, filmlerini inandırıcı kılmak için kadınları iç mekanlarda göstermekten kaçınırdı.

Çünkü bir kadının gerçek hayatta evde başörtüsü olmadığı için, onu bu alanda başörtü ile göstermenin filmin güvenilirliğini zedelediğine inanıyordu. Davranışların ve mekanların detayları sadece filmin hikayesine hizmet etmekle kalmaz, aynı zamanda kavramsal katmanlarına da katkıda bulunur. Bu nedenle, yönetmenin filminin tüm detaylarını kontrol etmesi önemlidir. Finlandiyalı mimar Juhani Pallasmaa'ya göre (2009):

“Sanatın etkisinin en büyük sırrı, bir bileşenin bütünü çağrıştırabilmesidir. Küçük bir simge bir hikâye oluşturup mantığımıza göre ilerleyebilir. Yazarın imaları ile okuyucu zihninde bir bina ya da bir şehir inşa eder ve aynı şekilde yönetmenin sunduğu ayrı ve parçalı görüntülerden oluşan bir filmin izleyicisi de zihninde bir şehir oluşturur”. (Pallasmaa, 2009: 50)

Pallasmaa'nın analizinden, mekanlarda film yapabilmek için şehrin hem nesnel hem de zihinsel boyutlarını incelemek gerektiği sonucuna varılabilir. Sokaklar, binalar, mekanlar, davranışlar ve bunların birbirleriyle ilişkileri incelenmelidir. Fransız sosyoloji ve felsefeci Henri Lefebvre'ye göre de “Şehir okunabilir bir sosyal metindir” (Lefebvre, 2007: 51). Lefebvre'nin düşüncesinden yola çıkarsak şehrin, her neslin yeni bir sayfa eklediği eski kültürlerin ve mirasların bir koleksiyonu olduğu sonucuna varırız. Sinema da bu metni okumanın yollarından biridir. İran sineması, hayatı boyunca kenti ve mimariyi yansıtarak farklı dönemlerden ve etnik gruplardan kültürleri kendinde barındırmıştır. İran'da sinemanın başlangıcından bu yana birçok farklı iktidar döneminde kaydedilen veya daha önceki dönemlere atıfta bulunan bu filmler, hikayelerinde ve mekanlarında hayal unsurunu ne kadar kullanmış olurlarsa olsunlar, toplumun geçmişi ve bugününden etkilenmişlerdir. Özellikle sosyal ilişkileri şekillendiren kentsel mimaride, hükümetin güç yapısı İran'da onu etkileyen en önemli faktörlerden biridir. Bu nedenle, İran sinemasında kültür ve kentsel mekanlarla ilgili konuların incelenmesi, farklı sosyal, kültürel, ekonomik ve politik koşullar tarafından yönetilen farklı on yıllarda yapılmalıdır. Bu tezde daha doğru bir sonuç için İran sinemasını üç döneme, Film Farsi, Yeni Dalga Sineması ve İran İslam Devrim'i sonrasına ayırıp şehrin farklı dönemlerdeki farklı görüntüleri incelenmektedir.

3.2.3.1. Film Farsi

İslam'ın ortaya çıkışından Kaçar dönemine kadar neredeyse aynı yönetim sisteminden geçen İran, Pehlevi hükümetinin iktidara gelmesi ile yeni bir dönem yaşamıştır. Önceleri heşti, sundurma, orta avlu gibi unsurların varlığı ile bir içe dönük mimari olarak kabul edilen İran'ın mimarisi bu dönemde kademeli olarak değişmiştir. “Geniş, düz ve uzun sokaklar, dar, dolambaçlı ve kısa sokakların yerini almaktaydı. Sokaklar, geçmişin duvarlarının arkasındaki mimariye fırsat tanıdı ve iki taraflarına devlet mimarisini yerleştirerek yeni devlet mimarisini gözler önüne serdi ve mimarinin üzerindeki örtüyü alarak, onu insanların günlük yaşamlarına dahil ettiler” (Rajabi, 1976: 70).

Devrim öncesi dönemde İran sinemasında mimarlık konusunda dikkate alınması gereken önemli bir konu, eski ve yeni dokuların, boyutlarının ve türlerinin karşılaştırılmasıyla görülebilen, Pehlevi döneminde oluşan fiziksel ve manevi değişimlerin filmlere yansımalarıdır. İran sinemasının ilk filmlerinde, şehrin mimarisi genellikle fiziksel bir varlığa sahip değildir ve çok az planda tasvir edilmiştir. Tarihi mimariyi bünyesinde barındıran filmler olsa da sayıca azdır. Bu filmlere örnek olarak Ovanes Ohanian'ın yönettiği ve 1933'te Tahran'da yapılan "Hacı Ağa- Sinema Oyuncusu" verilebilir. Film, modernliğin bir nevi sembolü olan ve Rıza Şah döneminde geleneksellikten modernliğe geçmek için inşa edilen Bağe Melli, Tophane Meydanı'ndaki Pars Cafesi gibi Tahran'ın farklı yerlerinin görüntülerini içermektedir. O dönemin filmlerinin çoğunda kenti anlatan sinema unsurları, sadece şehirde var olabilen diyaloglar, tipler, işler ve iç mekânlardır. Çarşılar, camiler, parklar gibi kentsel kamusal alanlar filmlerde nadiren görülür. Filmlere hâkim olan atmosfer yabancıdır ve bu nedenle mekanlar yer haline gelmemişlerdir. Farklı kültürleri temsil eden unsurlar genellikle aksanlar ve kıyafetlerdir. Bu konuya, İran'ın ilk sesli filmi Lor Kızı filminde de şahit oluruz. Film Hindistan'da bir stüdyoda çekilmiş ve İran'dan hiçbir görüntü taşımamaktadır. Filmin diyaloglarından biri, o dönemin ve hatta şimdiki İran toplumunun büyük şehirler hakkında zihniyetini ifade eder:

“Tahran? Tahran dedikleri güzel bir yerdir ama insanları kötüdür.”

Erken dönem İran filmlerinde iç mekanlar genellikle evlerdir ve kafeler ve gece kulüpleri de bazen filmlerde görülebilir. Dansçıların ve şarkıcıların varlığı nedeniyle gece kulüplerinin filmlerde kullanımı genellikle ticari amaçtan kaynaklanmaktadır. Bazı durumlarda da odalar ve kafeler gibi mekanlar stüdyolarda çekilmiştir. Örneğin, Sardar Sagar'ın 1960'ta yönettiği "Yarım Parlaktır" filminin, sadece üç sahnesi dış mekânda çekilmiştir. Aynı durum Tahran dışındaki şehirlerde yapılan filmler için de geçerlidir. Siamak Yasemi'nin 1959 yapımı Hayatın Pınarı filmi, tarihi Şiraz kentinde geçer, ancak yönetmen o zamanki diğer meslektaşları gibi, filminde mimariyi kullanmaktan kaçınmıştır.

Bu dönemde sinemanın kentten sunduğu bir başka imaj ise aldatma kentidir. Bu dönemdeki şehir, taşra kıyafeti giyen ve Farsça'yı aksanla konuşan veya yanında bohça, horozu veya benzeri bir şeyi olan saf bir köylünün aldatıldığı yerdir. "Bu tür eserlerdeki ahlaki mesaj önemlidir, çünkü köyün yoksulluktaki yaşamı, halkının ahlaki sağlığı nedeniyle şehrin göz alıcı ama yozlaşmış hayatından üstün görülmektedir" (Talebi Nejad, 1991: 43). Bu filmler genellikle şehir ve köyler arasındaki farklılığı gösterir: Köylü karakter şehri görünce şaşırır, kafası karışır ve başına gelenlerden sonra nihayet köye geri döner. Filmlerdeki kafeler, gece kulüpleri, mobilyalar, arabalar ve işler, şehir ve köy arasındaki zıtlığı gösteren baskın unsurlardır. Bu dönemdeki sinema, bir yandan toplumu yöneten sosyal düşüncüyü yansıtır. Öte yandan, bu alana yeni giren ve ülkedeki ilk sinema adımlarını atan yönetmenler ve film yapımcılarının çoğunluğu, konularını tescil ettirmek için ticari amaçla izleyicilere ilginç ve popüler filmler yaratmaya çalışmaktadırlar. Ayrıca o yıllarda İran'da bina ve inşaat işlerinde çalışmak amacıyla köyden kente göç hacmi çoğalmıştır. Bu göçlerin sosyal ve kültürel sonuçlarının yanı sıra, yeni yapıların eski ve tarihi yapılarda meydana getirdiği değişikliklerle şehrin çehresi değişmiştir. Sinemanın ana merkezi olan Tahran'da şehrin geleneksel dokusu değişmekte ve modern mimari bu şehrin kuzeyine taşınarak bu kesim ekonomik olarak büyümektedir. "Bu değişiklikler aynı zamanda nüfus yapısında da değişikliklere neden olup Tahran'ın güney bölgeleri düşük gelirli insanlara ev sahipliği yapacaktır. Böylelikle eski mahallelerin restorasyonu sarsılmıştır. Bu eğilim, güneyli ve kuzeyli başlıklarına sahip iki farklı kültürün oluşumuna yol açmıştır" (Barzin, 1994). Bu iki kültürü o yılların ve gelecek yılların

sinemasında bolca görürüz. Ancak bu arada genellikle eğitilmiş olan orta sınıfın ortaya çıkması sinemada dengenin korunmasına yardımcı olmuş ve bundan sonra üretilen filmler daha gerçekçi görüntüler sunmaya çalışmıştır. Tuğla ve Ayna (1965), "Tahran İran'ın Başkentidir (1966) ve Şehrin Güneyi (1968)" gibi filmler bunlar arasındadır.



Şekil 3. 51: Tuğla ve Ayna filminden bir kare (URL- 20)

3.2.3.2. Yeni Dalga Akımı

“1960'ların ortalarından itibaren, kentin sinemadaki yansıması çoğaldı ve film yönetmenleri hikayelerini anlatmak için mimari ve tarihi kimliklere sahip olan yerlere yöneldi” (Mohammadi Mehr 2014:150). Ancak bu dönemin başlangıcında mekanlar تنها bir haldedir ve insan unsuru şehirde eskisine göre daha azdır. Önceki dönemde kullanılmayan mimari, bu kez yerini insansız mimariye bırakır. İran'ın Yeni Dalga sinemasına neden olmasa da bu dalga'nın özelliklerini kendinde taşıyan filmlerden biri de Siamak Yasemi'nin 1965 yapımı Karun'un Hazinesi filmidir. Filmin çoğu hala iç mekanlarda ya da bir gece kulübünde anlatılsa da yönetmen tarihi yerleri incelikle birkaç kez kullanmıştır. O, bir karakterin intiharı için Safevi dönemine ait tarihi bir köprü ve İsfahan'ın en kalabalık yerlerinden biri olan Si-o-se Pol Köprüsü'nü seçmiştir

ve bu köprüden filmdeki karakterlerden başka kimsenin olmadığı تنها bir sekans kaydetmiştir. Başka bir sahnede, İsfahan'daki tarihi Nakş-i Cihan Meydanı'nda çingirak satan bir kişi görürüz. Her zaman kalabalık olan bu meydan filmde تنها gösterilir.



Şekil 3. 52: Karun'un Hazinesi filminden bir kare

Genç sinemacıların ortaya çıkmasıyla yeni fikirler sinemaya girer ve onlar şehrin gerçek yüzünü göstermeye çalışırlar. Bu dönemde sinemadaki kent temsili, ülkedeki sosyal değişimler ile eş zamanlıdır ve bu değişimlerden hikayeler üretilir ve bu sinemada yeni dalgaya yol açar. 1969 öncesi bu sinemanın izleri Tuğla ve Ayna, Ev Siyahtır ve Guzi'nin Gecesi gibi filmlerde bulunsa da yönetmenliğini Daryuş Mehrcui'nin yaptığı İnek ve Mesud Kimyai'nin yönettiği "Kayser" adlı iki film 1969'da bu dalgayı başlatan filmlerdir. Kent ile kır arasındaki farklılıkları gösteren önceki dönemden farklı olarak bu dönemde kentsel sınıf çatışmaları filmlere konu olur ve geçmişte kentin geleneksel mimarisinde fakirlerle birlikte yaşayan zenginler, şimdi şehrin kuzeyine taşınır. Şehrin kültürel ve sosyal dokusu değişir ve bu değişim mimari ve sinemayı da etkiler. Örneğin, fabrikaların özellikle büyük şehirlerdeki büyümesiyle, düne kadar tuğlalarla kaplı olan şehirlerin görünüşü, artık metalik ve çimentolu bir görünüme bürünür ve şehir geleneksel formundan çıkıp giderek endüstriyel bir şehir haline gelir. Bu da Pehlevi hükümetinin hedeflerinden biridir.

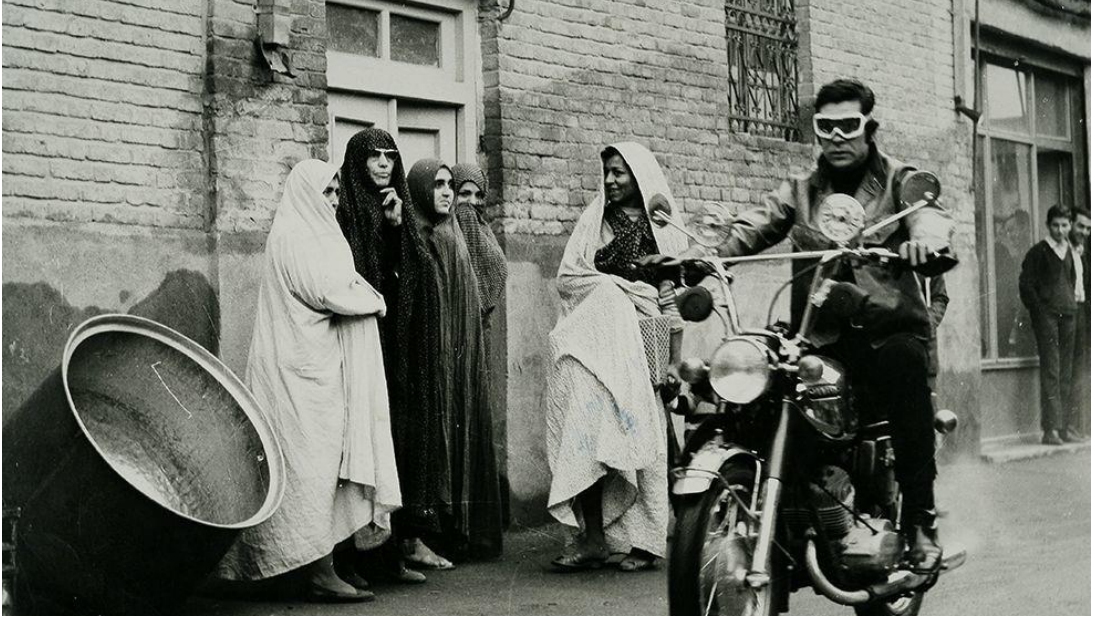
“İsfahan fabrikalarının Zayenderud'un tarihi bölgesi ve şehrin ana caddesinde yer alması ve ayrıca çimento fabrikasının güçlü görüntüsü tesadüfi sayılamaz. Aksine kent dokusunda endüstriyel mimarinin önemli bir biçim alması gerektiğinin bir işareti olarak düşünülmelidir. Endüstriyel yapıların kentsel yaşamın bir parçası olarak hissedilmesi ve deneyimlenmesi, kubbe ve minarelerin yanında kent peyzajında yeni metaforlar olması gerekir” (Kiyani, 2004: 144).

Bu değişim filmlerdeki binalarda da açık bir şekilde görülmektedir. Bu dönemde sinemadaki mimari unsurlar bir önceki döneme göre kullanımlarını değiştirirler. Örneğin, Film Farsi'de seyirci cezbetmek için kullanılan gece kulüpleri, bu dönem sinemasında daha çok hikâyenin hizmetinde ve karakterlerin buluşma mekânı olarak kullanılmıştır.

Bu dönemde sade bir avlu, havuz, sade bir ev, umumi banyo, yer sofrası ve şark köşesi gibi mimari öğeler ve mobilyalar filmlerde şehrin güney kısmının temsilcisidir. Bunun karşısında ise lüks evler, özel banyo, büyük bahçe, kanepeler, avize ve yemek masası gibi öğeler şehrin kuzey kısmına işaret eder. Devrim öncesi İran'ın son görüntülerini yansıtan bu döneme ait filmler genellikle modernite tarafından henüz yutulmamış şehrin güney mahallelerinde çekilir. Güney mahallelerinin ve eski dokuların filmlere yansmasıyla, mimari unsurları da kendini gösterirler. Eski tek katlı ve avlulu evler, kahvehaneler, dar ve arabasız sokaklar, hamamlar, kalabalık çarşılar ve perakende mağazaları, bunların hepsi kentin alt sınıfının ruhunu ve yaşam tarzını anlatan öğelerdir. Aslında bu dönemin yönetmenlerinin semboller aracılığıyla topluma sundukları imaj, eski ve geleneksel değerlerin henüz yok edilmediği ve yönetmenlerin kamerasıyla kaydedilen korunmakta olan eski dokuya sahip alt sınıfların binaları ve mahalleleridir. Şehrin güneyinden bir adamın şehre ve topluma karşı isyanı olan Kayser filminde bu sorunlar açıkça görülmektedir.

İran devrimi yıllarına yaklaştıkça sinemadaki şehir daha kalabalıklaşır, araba gibi unsurlar yayalara göre daha görünür hale gelir ve şehirleşmenin hızlanması izleyiciye modernliğin hızını aktarır. Bیلardo salonları, ticaret ve ofis merkezleri, sinema ve tiyatro salonları, oteller vb. mimari mekanların varlığı artar. Bu değişikliklerin tezahürü Mesud Kimyayi'nin yaptığı ve eski mekanların ve dokuların terk edildiği veya değiştirildiği "Reza Motori" filminin diyaloglarından birinde görülebilir.

Rıza: “Artık o çarşıda eski çocuklardan kimse yok. Herkes bir yere gitmiş. Ya hapse girmişler ya da sıkışıp kalmışlar.”



Şekil 3. 53: Reza Motori filminde Rıza karakteri ve arkasındaki eski doku ve mahalle kültürü (URL- 21)



Şekil 3. 54: Reza Motori filminde Reza karakteri ve arkasındaki modern binalar (URL- 22)

Bu dönemin sinemasında eskiden özel ya da yarı özel yerlerde bulunan kadın karakterler evlerinden ve mahallelerinden çıkarak sinema, park gibi yerlere giderler. Bu dönemin etkili filmleri arasında "Geyik", "Kovan" ve "Gecenin Ciltinin Altında" yer alır.

3.2.3.3. İran İslam Devrimi'nden Sonra

İran İslam Devrimi, bu ülkenin tüm iç ve dış alanlarını etkilediği gibi sinemayı da değiştirmiştir ve bu sanatta, şehrin ve mimarının çehresi de değişmiştir. “1979 yılında bu ülkede meydana gelen devrim, bir şehir devrimi olmasına rağmen köyleri da etkiledi. Köyden şehre yapılan göçler arttı. Öte yandan, devrimden tam iki yıl sonra meydana gelen İran-İrak savaşı, büyükşehirlere yapılan göçleri hızlandırdı” (Bayramzade, 2017:38). “Eski dokuların restorasyonu, kenar mahallelerde şehirlerin genişletilmesi, yeni planlar geliştirilmesi ve diğer programlar bu dönemde birçok değişikliğe uğradı ve önceki programların çoğu ya yeniden formüle edildi ya da bunlarda köklü değişiklikler yapıldı” (Mohammadi vd. 2019:23). İslam Devriminin insanların yaşamlarında olumlu ve olumsuz değişiklikler yapması, büyük şehirlere göçün devam etmesi ve farklı grupların yeni hükümetin sistemi ve yasalarıyla uyumlu olmadıkları için İran'dan diğer ülkelere göçü, ülkenin sosyal, fiziksel ve ekonomik dokusunu bozdu. Ancak bu arada Abbas Kiyarüstemi ve Macid Macidi gibi bazı yönetmenler bu kargaşadan kurtulmak için filmlerini şehirden köye taşıdılar ve dünya arenasının en kalıcı İran filmlerini yarattılar.

Tablo 3.3. İran Evlerinin İlkeleri, Tasarım Kalıpları ve Özellikleri

İran Evi'nin İlkeleri	Tasarım Kalıpları	Özellikler
	Kimlik	Sembolik Kimlik
		Mekân Duygusu
		Aidiyetlik
		Barınak

Geleneksel İnan Evi	Yapı	Tutarlı ve Kapsamlı Aile Yapısı	
		Sosyal İletişimi Güçlendirme	
		İslam'da Komşuluk İlişkilerine Vurgu	
	Sükûnet	Hudut	
		Hakimiyetsizlik	
		Yoğunluk	
		Gizlilik	
	Mahremiyet	İçedönüklük	
		Hiyerarşi	
		Merkezcilik	
	İnan Evinin İlkeleri	Tasarım Kalıpları	Özellikler
	Geleneksel İnan Evi	Güvenlik	Huzur
Savunulabilir Alan			
	Kimlik	Aidiyetsizlik	
		Duygusuz Mekân	

Çağdaş İran Evi		Barınak
	Yapı	Ailenin Tek Kalma Arzusu
		Bireycilik
		Komşularla Sosyal Bağların Zayıflaması
	Sükûnet	Hakimiyet
		Kalabalıklık
		Yalnızlık
	Mahremiyet	Hiyerarşi Tanımının Eksikliği
		Merkezciliksizlik
	Güvenlik	Çevre Kirliliği

3.3. İRAN- İRAK SAVAŞININ KÜLTÜREL MİRASA BIRAKTIĞI İZLER VE SİNEMADAKİ GÖSTERGESİ

Filmler genellikle farklı kategorilere ayrılır. "En yaygın kategorilerden biri, filmlerin konularına göre kategorize edilmeleridir ki ona tür kategorisi adı verilmektedir" (Alesti, 2005). Sinemadaki çeşitli türler arasında, iyiyle kötünün karşıtlığını betimleyen savaş temasının kendine özel hayranları vardır. İslam Devrimi'nden sonra sinemanın İran'a yansıttığı ilk görüntülerden biri, şehre nüfuz eden savaş görüntüsüdür. O dönemdeki sinema, İran'daki durumu farklı boyutlardan tasvir eder. William Jenkins bu konu hakkında şöyle yazar: "Hem film hem de izleyici, toplumun her şeyi kapsayan etkilerinin ürünüdürler. Dolayısıyla bu yaklaşımın savunucuları, filmin bir toplumun sosyal, ekonomik ve politik kurumlarını açığa çıkararak bir dönemin ruhunu somutlaştırabileceğine inanıyorlar" (Jenkins, 1985: 171). Birinci ve İkinci Dünya Savaşları dünya sinemasında savaş sineması adı verilen bir tür yarattıysa,

İran'da Irak'la sekiz yıllık savaş, sinemada "kutsal savunma" denilen bir türe neden oldu. "İran sinemasındaki savaş türü, kutsal savunma olarak adlandırılan en farklı ve tanımlanabilir türdür" (Aghighi, 2006). Kutsal savunma türü, İran-İrak savaşının başından bu yana bu konu üzerine yapılmış ve savaş alanı, savaşın fiziki olarak etkilediği yerler ve savaştan uzak mekanlarda çekilen filmleri içerir.

İran-İrak savaşı tüm ülkede kriz durumu yaratmıştır. Onun somut ve soyut etkileri hala farklı yerlerde görülmektedir. Doğal olarak bu durum filmlere aktarılmıştır ve birçok sinemacı savaş bölgelerine giderek onu belgelemiştir. Bu türde savaşın iki farklı yüzünü görebiliriz. Birisi, savaşı kınar ve izleyiciye insani bir imaj sunar. Ancak özellikle çatışma yıllarında çekilen filmlerde görülebilen diğer yüz, savaşı kutsal kabul edip savaşçı bir ruhu geliştirmeye çalışır. Savaştan sonra yapılan bir sıra film de hayatlarının bir döneminde bu trajediye uzaktan ya da yakından dahil olmuş insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini anlatır. Nicholas Pronay, İran sineması için de geçerli olan 1918 ve 1945 sonrası savaş filmlerinin karşılaştırılmasından ilginç bir teori ortaya atmıştır: "Savaş deneyimi, savaştan on yıl sonra acı hatıraları gün ışığına çıkarma zamanının geldiğini gösterir. Bu zamanda insanlar bu acı anılarla yeniden yüzleşme fırsatı buluyor ama bu sefer sanatın yaratıcı gücüyle" (Sorlin, 2000: 49). Önceki satırlarda da belirtildiği gibi, savaşın izi toplumun ruhunda kalır ve Nicolas Prona'nın da dediği gibi sanatın yaratıcı gücü savaşın hatıralarını yeniden canlandırmaktadır. İran savaş filmlerine veya kutsal savunma filmlerine bakarsak, savaşın derinliğini ve insanlar ve toplum üzerindeki etkilerini göstermek için mimariyi kullanan dünya sinemasının aksine İran sinemasının bu görsel unsuru nadiren kullandığını ve genellikle savaşın etkilerinin tasvirinin daha çok karakterler, diyaloglar ve filmin hikayesi aracılığıyla verildiğini ayrıca savaşın psikolojik yönünün daha çok gösterildiğini görürüz. Savaş konusuyla ilgili çekilen seçkin filmlere bir bakış bunu kanıtlar. Karkheh'den Rhein'e, Babanın Çiftliği, Zehirli Mantar, Hiva ve Zayenderud Geceleri gibi filmlerin hepsi savaştan dönen (veya ondan etkilenen) ancak savaşın ruhlarındaki etkileri devam eden karakterlerin hikayesini anlatır. Bu filmler genellikle evler gibi iç mekanlarda anlatılır ve karakter odaklıdır ve onlarda Horramşehir kenti gibi savaştan fiziksel olarak etkilenen şehirlerin görüntüsünden izler yoktur. Düello, Babanın Adı İla veya Üçüncü Gün gibi diğer filmlerde bazen şehrin veya kültürel

mirasın görüntüleri görülse de bu filmlerde mekân, hikâyede önemli bir role sahip değildir. İbrahim Hatami Kiya'nın Babamın Adı İla filminde yönetmen, savaşın tarihi mirasın yok edilmesindeki yıkıcı rolüne işaret eder. Savaş sonrası yıllarını anlatan filmde genç bir grup, hocalarıyla birlikte tarihi bir tepeyi kazmaktadırlar. Genç bir kız küçük bir heykel bulup hocasına götürdüğünde bir mayına basar (BKZ. Şekil 3.52). Bu bakış açısı filmin bütününe yayılsaydı mekânın filmin önemli bir unsuru olarak görülmesine neden olurdu, ama devam etmemiş ve mekân hikâyesinin ilerlemesinde sadece küçük bir rol oynamıştır.



Şekil 3. 55: Babamın Adı İla filminde arkeolojik alanın eksikliği (URL- 23)

Savaşı anlatırken mimariyi kullanmanın birkaç başarılı örneğinden biri, Muhsin Mahmelbaf'ın İran'ın üç farklı dönemini (devrimden önce, devrimden sonra ve savaş sırasında) anlattığı Zayenderud Geceleri filmidir ki İsfahan'ın tarihi mimarisini ülkenin siyasi ve sosyal durumunu ve insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini ifade etmek için kullanmıştır.

3.4. DÜNYA FESTİVALLERİNDEKİ BAŞARILI FİLMLERİN İRAN KÜLTÜR TURİZMİNİN GELİŞİMİNDE VE ÜLKENİN TANITIMINDAKİ ETKİSİ

İran, UNESCO listesine kayıtlı çok sayıda mirası olduğundan ve kültürel ve iklim koşulları nedeniyle sinema mekânı olma ve turist cezbetme potansiyeli yüksek bir ülkedir. Öte yandan, Oscar, Cannes, Venedik, Berlin vb. prestijli uluslararası film festivallerinde İran filmlerinin başarısı, küresel dikkatin bu ülkenin sinemasına çekilmesine ve film turizmi için zemin hazırlanmasına neden olmuştur. Hüseyin Müezziniya, "Sinema-Festival" kitabında bu kategorinin önemini tek cümleyle şöyle ifade eder: "Sinema, endüstri veya sanattan önce kültürdür" (Müezziniya: 2009: 230). Kültürel mirasın dallarından biri olarak kabul edilen bu festivaller, ev sahibi ülke ve filmlerinin gösterildiği ülkeler için büyük bir fırsat sunar. "Festivaller belirli zaman aralıklarıyla, toplumun kendine has değerlerini kutlamak, anmak veya paylaşmak amacıyla düzenlenen, toplumun sahip olduğu sosyal ve kültürel zenginliklerin sergilendiği etkinliklerdir" (Giritlioğlu vd., 2015: 308).

"Film festivalleri sinemanın kurumsal sanat dünyasının temelini oluşturur. Bu kurumsal meşruluk festivalleri, kültürlerin kurumsal olarak yayılmasını sağlayan yerlerdir. Uluslararası alanda düzenlenen film festivalleri dünyanın farklı kültürlerine ait filmleri bir araya getirir ve popüler sinemaya karşı alternatif anlatım olanakları sunar". (Tuna, 2020:18)

Bu festivaller sanat ve kültür açısından önemli oldukları kadar ekonomi ve turizm açısından da önemlidir. Elbette festivallerin uluslararası arenada filmlerin gösterime girmesi için en önemli yer olduğu da unutulmamalıdır. Bu nedenle, orada hangi filmin gösterileceği ve ülkesine dair hangi imajı sunduğu önemlidir. Bir film, içinde bulunduğu toplumun kültürünü ne kadar yansıtırsa yansıtın, uluslararası arenada izlenmezse yabancı turistleri cezbetmeye yardımcı olamaz. Örneğin, filmlerinin her biri en başarılı İran filmlerinden olan Ali Hatemi'nin filmlerinden bahsedebiliriz. İran'ın tarihini, edebiyatını, müziğini, şiirini ve mimarisini Suteh Delan, Sattar Han, Âşıklar, Anne, Kemal Ül-Mülk gibi eserlerinde açıkça görürüz. Ulusal arenada ne kadar başarılı olsa da ve İranlı seyirci tarafından sevilmiş olsa da eserleri, uluslararası arenada başarılı olamamış ve dış turizm pazarını İran'a çevirmeye başaramamıştır. Bunun iki nedeni olabilir: Birincisi, küresel arenada sunulan filmlerin piyasaya sürülmesi ve dağıtımındır ki genellikle festivallerdeki filmlerin başarısının ardından,

farklı ülkelerdeki dağıtım şirketleri tarafından gerçekleşir. Ya da filmin kendinin güçlü bir dağıtıcısı olur ki Hatemi'nin filmlerinde elde edilen sonuçlara göre bu etkili olmamıştır. İkincisi, film festivallerinin ve izleyicilerinin istediği konulardır ki bir ülkenin ve bir ulusun kültürünü birleştirebilen, ancak aynı zamanda uluslararası köklere sahip olması gereken filmlerdir. Ali Hatemi'nin filmleri, hikayelerini uluslararası izleyicilerle paylaşma konusunda çok başarılı olamamıştır.

Bir diğer önemli nokta ise uluslararası arenada prestijli ödüller kazanan filmlerdir. Bu filmler İran'ın dünyada tanıtılmasında büyük rol oynarlar. Devrim öncesi dönemde İran sineması festivallerde pek popüler olmasa da ülkeden birkaç film gösterilebilmişti. İran'dan dünya festivallerinde gösterilen ilk film, 1958'de yapılan ve Berlin Film Festivali'nde gösterilen Cehennemde Gece oldu (Abdullah Zade, 1998: 29). Devrimden önceki diğer başarılı filmler arasında Batı ve Avrupa'da dikkati çeken ve Cannes, Berlin, Moskova, Londra, Los Angeles vb. festivallerde gösterilen Daryuş Mehrcui'nin İnek filmi vardır (Omid, 1995: 133). Ancak İran sinemasının uluslararası festivallerdeki önemli varlığı devrimden sonra ve özellikle doksanlı yıllarda ortaya çıktı. "İran sinemasının 90'lı yıllarda 4500'ten fazla dünyadaki gösterimi ve 280'e yakın ödülü, İran filmlerine gösterilen ilginin bir işaretidir" (Abdullah Zade, 1998: 30). İran'ın bu filmler aracılığıyla tanıtılmasına ilişkin iki görüş vardır. Birinci kategoride, "Bazı uzmanlar dünya festivallerinde ödül kazanan filmleri 'kültürel' ibaresi ile etiketler ve bu filmleri ticari sinemanın önüne koyar" (Lotfî, 2009: 144). Öte yandan, "başka bir grup, sinemanın İran'ı tanıtmada belirleyici bir rol oynamadığına ve sadece İran sinemasını tanıtıcı rol oynadığına inanmaktadır" (Farabi, 1990: 199). Elbette uluslararası festivallerde gösterilen filmlerde İran kültürünün temsilinin bir yönetmenin toplum algısı olduğunu da unutmamalıyız. Bazı eleştirmenler de filmlerin konusunu Batı dünyasının İran sinemasına olan ilgisinin ana nedeni olarak görmektedir. "Le Monde gazetesinin Fransız eleştirmeni Jean Michel Froden, İran sineması hakkında şöyle der: "Bizim için İran sineması, film yapımında tek bir simülasyon formülünün kullanımına izin veren farklı yöntemlerin başarılı bir örneği oldu. İran sinemasının ve diğer sinemaların keşfi, hâkim Hollywood formülünün yanı sıra başka bir film yapım yöntemi olduğunu göstermektedir" (Famili, 1996: 18). Tüm

bu farklılıklara rağmen, söz konusu olan, uluslararası izleyicinin bu filmleri izlemesi ile İran'dan aldığı imajdır.

Bu arada, bazı film yönetmenleri filmlerinin yeri olarak şehri seçti ve diğerleri köyü kullandılar. İkinci konu, özellikle devrim sonrası sinemada yaygındır ve belki de bu filmlerin başarısının nedenlerinden biri, bozulmamış kırsal dokuların ve onların yerli mimarisinin kullanılmasıdır. Lokasyon olarak kenti seçen yönetmenlerin arasında Behram Beyzai, Asgar Ferhadi, Daryuş Mehrçui ve Mesud Kimyai gibi yönetmenler yer alır ve Abbas Kiyarüstemi (BKZ. Şekil 3.54), Macid Macidi (BKZ. Şekil 3.53) ve Yedullah Semedi gibi yönetmenler kırsal yerleri kullananlardandır.



Şekil 3. 56: Macid Macidi'nin Serçelerin Şarkısı filmi ve kırsal doku (URL- 24)



Şekil 3. 57: Abbas Kiyarüstemi'nin Zeytin Ağaçları Altında filmi ve kırsal doku
(URL- 25)

Ancak şehirde yapılan filmlerin şehrin mimari mirasını ne ölçüde yansıtabildiği başka bir konudur. Raziye Rezazade ve Hamideh Farahmandiyan, "Modern İran sinemasında kentsel mekânın yansımaları" başlıklı makalesinde bu yansımaları ele alırlar. Sonuçlar, kullanılacak çok sayıda mekân olmasına rağmen, İran filmlerinde kentsel alanların daha az kullanıldığını ve İran filmlerinin bu konuda zayıf olduğunu ve sadece bazen tarihi ve kültürel mekanların kullanıldığını gösterir (Rezazadeh, 2010). Öte yandan, festivallerde parlayan ve kentte çekilen filmler üzerine yapılan bir araştırma, bu filmlerin çoğunlukla başkentte çekildiğini ve diğer şehirlerin bu olaydan küçük bir payı olduğunu gösterir. Bu durum aynı zamanda festival dışı ve devrim öncesi filmlerde de görülmektedir. Baharak Mahmudi ve Abbas Kazemi "Kentsel Modernitenin Sorunları: İslam Devrimi Öncesi Sinemada Tahran" başlıklı makalelerinde, devrim öncesi Tahran imgelerinin yansımalarını incelerler. Bulguları, o dönemin filmlerinin ya da karakterlerin Tahran'daki varlığını anlattığını ya da Tahran'a olan özlemlerinden bahsettiğini gösterir (Mahmudi, 2008). Bunun nedeni hükümet politikalarında aranmalıdır. Pehlevi iktidarı, dil ve kıyafet gibi kültürleri birleştirip modernite yolundaki hedeflerinden biri olarak bunu görür. Ve bu, farklı kültürlerle

sahip diğer şehirlerin daha az tasvir edilmesine neden olur. Mesela devrimden önce Türkçe film yapılmamıştır ve İran'ın Azeri bölgelerinde çekilen az sayıda film de bu bölgenin Türkçe dilini kullanmamıştır. Ancak devrimden sonra devletin amaçlarından biri farklı bölgelere eşit derecede dikkat etmesi, Tahran dışındaki bölgelerinde sinemada kullanılmasına neden oldu. Öte yandan, önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi turist, filmlerden etkilenerek destinasyonunu seçer. Parviz Ejlali ve Hamid Goharipur, "İran filmlerinde şehir görüntüleri 1930-2011" başlıklı makalelerinde hem İran hem de Fransa sinemalarında Yeni Dalga dönemi görüntülerini karşılaştırıp yönetmenlerin kente bakışını göstermişlerdir, burada dikkat çekilen iki zıt görüş vardır. Fransız sinemasında şehir, seyahat, mutluluk, sosyal ilişkiler, güvenlik ve kurtuluş yeridir. İran sinemasında ise, şehir fiziksel ve sosyal çelişkilerin sembolü, intikamın, şiddetin ve kahramanın yenilgisinin yeridir (Ejlali, 2015). Bu görüşler ve yansımalar sinemadaki İran imajını izleyiciye sunmaktadır.

3.5. FİLM ANALİZİ

3.5.1. Zayenderud Geceleri

Zayenderud Geceleri, Muhsin Mahmelbaf tarafından 1990 yılında İran'da yapılmıştır. Film, bir antropoloji hocası ile kızının devrim öncesi, devrim sonrası ve İran-Irak savaşı yıllarındaki hikayesini anlatır. Kız, bir hastanenin intihar bölümünde çalışır ve her gün çok sayıda intihar etmiş kişi ile temas Halindedir. İnsanların intihar nedenleri üç dönemde farklıdır. Bu aile İsfahan şehrinde ve Zayanderud çevresindeki tarihi bölgede yaşar ve Bölge onların penceresinden görülür. Baba, sorunların hükümette aranmaması gerektiğine ve kökenin halkın düşünce kültürüne dayandığına inanır. Mahmalbaf bir yazısında filmle ilgili görüşlerini ifade eder:

“İran'da hep siyasetten şikayetçi olduk ve diktatör siyasetçilerimizin gökten gelmediğini ve bu topraktaki annelerin rahimlerinden çıktığını unuttuk. Onlar, bizim şiddet içeren kültürümüzde büyümüşler. Dolayısıyla politik sorunlarımızın kökleri de kültüre dayanır ve kültürün değişmesi için, sinema ve filme ihtiyaç vardır” (Mahmalbaf, 2016).

Pek çok kısıtlama ve sansür nedeniyle İran ve dünya sinemalarında gösterilemeyen bu film, yaklaşık 26 yıl sonra 2016'da Venedik Film Festivali'nde gösterilmiştir.

Filmlerinde bolca entelektüel kişiliklerin varlığını gösteren Mahmelbaf, filminin hikayesini İran'ın üç kritik anında öğrencilerini kültürel olarak eğitmeye çalışan entelektüel bir üniversite hocasını kullanarak anlatır. Mekânı İran'daki siyasi durumu anlatmak için kullanır. Ancak filmde kentsel alanların kullanımını, hem de mimari potansiyeli yüksek bir şehirde, nadiren görülür. Film çoğunlukla üç kapalı mekânda çekilmiştir: ev, hastane ve üniversite. Birkaç sahnede de sokak kullanılır. Ancak filmin atmosferini yaratmanın yükünü, İsfahan'ın turistik yerlerinden biri olan Zayanderud ve Haçu Köprüsü üstlenir. Filmin hikayesi, bu dört yer (üniversite, ev, hastane ve Zayenderud) arasında geçer ve hocanın penceresinden görülebilen Zayenderud, yönetmen tarafından İran'daki siyasi gelişmeleri anlatmak için kullanılır. Mahmelbaf'ın şehre bakışı ve İran'ın yüzünü betimlediği bakış açısı, Ejlali ve Goharipour'un İran ve Fransa'nın yeni dalga sinemasını karşılaştırırken ulaştıkları görüntü ile aynıdır. Şehir, karanlık, güvensiz ve çatışma yeridir. Hocanın karısı

Zayenderud'un gecelerinde öldürülür. Zayanderoud'un gecelerinde bir serseri grup onları rahatsız eder. Zayenderud'un gecelerinde aşk ihanete dönüşür vb.



Şekil 3. 55 ve 3. 56: Zayenderud Geceleri filminde şehrin imajı (filmden kareler)

Savaş, İsfahan'dan uzak olsa da şehirde sesi duyulur ve sakinleri üzerindeki psikolojik etkileri görülmektedir. Filmde bolca tekrarlanan mimari unsur, yönetmenin mimari kompozisyonunu karakterlerin ruh halini ifade etmek için sıklıkla kullandığı Hace köprüsüdür (BKZ. Şekil 3.56 ve 3.57). Örneğin, üniversite hocasıyla kızının nişanlısı, tekerlekli sandalyede tartıştıkları bir sahnede (BKZ. Şekil 3.58), köprüdeki gölge ülkenin karanlık halindeki karakterleri eşitliyor ve onların hareketleriyle bu denge bozuluyor.



Şekil 3. 58(film karesi)



Şekil 3.59 (film karesi)



Şekil 3. 60 (film karesi)

Evin mimarisi de aynı durumda kullanılmıştır. Zayanderud Geceleri'nde evin mimarisi sadece iç mekân ve Zayanderoud'a bakan pencereden oluşur ve üniversite hocası entelektüel bir karakter olarak oradan ülkedeki değişimleri ve gelişmeleri izler. Bir sahnede de hoca yazılarını pencereden dışarı attığında binanın dış görünümünü görürüz.



Şekil 3. 61: Binanın dış görünümü (film karesi)

Zihnimizde ev tanımını, bir dizi arzu ve ihtiyaç tarafından tetiklenen bir refah ve güvenlik yeri olarak görürüz. “Bir ev inşa etmek bir kültür kurumu yaratmak gibi olduğundan, genel şekli, bölümleri ve eşyalarıyla iç gelenek ve görenekleri, ait olduğu kültürel ortamdan güçlü bir şekilde etkilenir” (Karimi, 1986: 26). Bu filmin evi geleneksel bir İran evi değil, Pehlevi döneminden beri İran'da yapılan binalardandır. Ev neredeyse boştur ve iki tek kişilik kanep ve az sayıda diğer eşya dışında hiçbir şeyi yoktur. Evin dekorasyonu bir mekâna dönüştürülmemiştir, bu yüzden izleyici orada kendini rahat hissedememektedir. Evle olan bu ilişki, dışardaki toplumun bir yansımasıdır. 3.2. Tabloda geleneksel ve çağdaş İran evlerinin ilke ve özelliklerini karşılaştırarak yönetmenin çağdaş mimariyi filmin hikayesi doğrultusunda kullanımını anlayabiliriz.

3.5.2. Satıcı

Satıcı, Asgar Ferhadi'nin 2015'te yönettiği ve uluslararası festivallerde büyük başarılar kazandığı İran filmidir. Film, Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu ödülüyle Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ını kazanmıştır. Filmin hikayesi, Rana ve Emad adında bir karı kocanın apartmanda yaşayan diğer insanlar

gibi heyelan nedeniyle evlerini terk etmek zorunda kalmalarını ve eskiden bir fahişenin yaşadığı eve gidip orada farklı olaylarla karşılaşmalarını anlatır.

Filmde apartman, Farhadi'nin diğer eserleri gibi, sosyal ve aile ilişkilerinin tereddüt, çelişki ve çatışmasını göstermek için kasıtlı olarak seçilmiştir. Yönetmen, bu filmde şehir planlamasını eleştirir ve onu karakterlerin başına gelen olayların bağlamı olarak görür.

Apartmanın yanındaki yeni inşaatlar ve heyelan binaya hasar verir (BKZ. Şekil 3.60). Rana ve Emad'ın yatak odalarının duvarının çatlaması çiftin ilişkisinin bozulmaya başlamasına işaret eder BKZ. Şekil 3.61). Farhadi, en temel insan ihtiyaçlarından biri olan ev konseptinden ilham alıp film boyunca karakterlerin hayatlarının, bu ihtiyacı karşılamak ve güvenliklerini sağlamak için nasıl kaydığını bize gösterir. Bir röportajında röportajında şunu der:

“Satıcı'da bir ev yıkılır ve bu izleyiciye karakterlerin bu problemle nasıl başa çıkmaları ve çözmeleri gerektiği sorularını sormalarına neden olur. İzleyici, karakterlerle ev bulmak için onlara eşlik eder hale dönüşür. Ev bulduklarında, önceki kiracının hala evde bulunan eşyaları bir sonraki düğümü oluşturur ve sonraki soru, önceki kiracı ile şimdi nasıl karşılaşacaklardır” (Alipour, 2016).



Şekil 3. 62 (film karesi)



Şekil 3. 63 (film karesi)

Satıcının ana karakterleri iki çağdaş evde yaşar. İlk evlerinin yıkılmasıyla başka bir daireye taşınmak zorunda Kalırlar. Yeni evde yabancı birinin eve tecavüzü ile mahremiyet bozulur ve aile ilişkisinin sarsıntısını görürüz. Bu filmde, bir toplumun aynası olarak sinema, mimaride yaşanan ani değişimin toplumsal etkilerinin yansımalarını anlatır. Hiyerarşiye sahip ve heşti, giriş ve avlu gibi unsurları olan İran evlerinin geleneksel mimarisi, mahremiyeti korumaya ve yabancıların eve girmesini engellemeye çalışırken, kısa sürede fiziksel bir dönüşüm geçirmiş ve toplum modern kültüre hazır hale gelmeden ve buna bağlı davranışları kabul etmeden uygulama aşamasına gelmiştir (karş. Tablo 3.2). Filmde eşinin kapının arkasında olduğunu düşünen Rana, kapı otomatığına basıp banyoya girer. Önceki kiracının müşterisi olan yaşlı adam, fahişe kadının hala o evde yaşadığını zannederek banyoya girer ve Rana'ya tecavüz eder. Mahremiyet yıkılır ve evin duvarında görünen çatlama bu kez Rana ile Emad arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Yıkılan ev, bu sefer Emad ile Rana arasındaki ilişkinin yıkılmasına sebep olur. Ve evin restore edilmesi gerektiği gibi, ikisi arasındaki ilişki de restore edilmelidir. Ama ne ev ne de ilişki olaydan önceki gibi olmayacaktır.



Şekil 3. 64: Emad ve Rana yeni evde ve arkalarında apartmanların görüntüsü (film karesi)



Şekil 3. 65: Emad ve Rana yeni bir ev kurmaya çalışırlar (filmden bir kare)

Yaser Amir Serdari vd. bir makalede, Satıcı filmindeki mahremiyet ve sosyal davranış konusunu ele alır. "Satıcı, dine ve milliyete eğilim eksikliği, özyönetim, inançların yok olması, İran ailesindeki mahremiyetin getirdiği sorunlar ve komşuluk davranışındaki çelişkileri göstermektedir" (Amir Serdari vd., 2019: 23). Ferhadi filmde, geleneksel

bir İran evinden bir konut binasına taşınan ailenin mahremiyetini eleştirir. İslam alimlerinden Yusuf El Karadavi ev tanımında der: “Ev, herkesin kendisini çevresel ve iklimsel açıdan rahatsız eden faktörlerden koruduğu yerdir. Aynı zamanda bir kişiyi psikolojik ve sinirsel stresten uzaklaştırır ve fiziksel dinlenme ve gönül rahatlığı için bir mekân olarak kabul edilir” (Bemaniyan, 2017: 73). Satıcı filminin evi filmin başında, sakinlerini rahatsız eder ve onları dış çevrenin rahatsız edici koşullarının içine atar.



Şekil 3. 66 (Satıcı filminden bir kare)

3.5.3. Arkadaşımın Evi Nerede?

Arkadaşımın Evi Nerede filmi İran'ın en ünlü yönetmeni Abbas Kiyarüstemi tarafından 1986'da çekilmiştir. Film, sınıf arkadaşımın defterini geri vermek için başka bir köye gitmek zorunda kalan bir köy çocuğunun hikayesini anlatır.

Arkadaşımın Evi Nerede, İran'ın kuzeyindeki Köker, Poşti ve Masule köylerinde çekilmiştir. Bu, Köker Üçlemesi olarak bilinen bir Kiyarüstemi film serisinin ilk filmidir. 1990 yılında bu bölgede meydana gelen depremin ardından Kiyarüstemi, Arkadaşımın Evi Nerede filminin karakterlerini takip eden iki film daha çekmiş ve köyün depremden sonra fiziksel durumu ve karakterlerin ruhsal durumlarını filme almıştır.

Bu filmde mimari açıdan iki konuya değinmek gerekir. Birincisi, filmde kullanılan İran'ın kuzey bölgesinin yerel mimarisidir. İkincisi ise, Kiyarüstemi'nin hem estetik hem de kültürel mirasın korunması açısından önem verdiği Masule'nin tarihi mimarisidir. Sağanak yağışlarla ılımlı ve nemli bir iklime sahip olan İran'ın kuzey bölgesinin yerli mimarisi, doğal enerji ve iklim unsurlarının kullanımıyla çevreye en az tecavüz ve müdahale eden yüzlerce yıllık düşünce ve deneyimini göstermektedir (BKZ. Şekil 3.65). “Binaların doğru yönlendirmeleri ve yerleşimleri, planları, yerden yükseklikleri, yerel ve yenilenebilir malzemelerin doğru kullanımı, bu bölgenin önemli mimari özelliklerindendir ve onu sürdürülebilir bir mimariye sahip kılmıştır” (Khakpour, 2005: 63). Ancak son yıllarda bu mimari özgünlüğünü yitirip doğaya aykırı bir mimari haline gelmektedir. Film bu değişikliklere de işaret eder.



Şekil 3. 67 (film karesi)

İran mimarisinde kullanılan malzemelerin kendine has özellikleri vardır. Mesela, "üretimleri sadece çevreye ve doğaya zarar vermemekle kalmaz, aynı zamanda binaların faydalı ömürlerinin ardından binaların yıkılmasından kaynaklanan atık ve malzemeler doğada kolayca sindirilir" (Naghi Zade, 2002: 38). Bu alanın mimarisinde kullanılan özgün malzemeler filmde önemli bir rol oynar çünkü sadece mekânı temsil

etmekle kalmaz, aynı zamanda estetik üzerinde de önemli bir etkiye sahiptir. Bu malzemeler arasında İran'ın diğer iklimlerinde nadiren kullanılan ahşaptan bahsedebiliriz ki kuzey bölgelerdeki bolluğu nedeniyle detaylar, süslemeler ve inşaatta yaygın olarak kullanılmaktadır. Filmde de kapılarda, pencerelerde, sundurmalarda, merdivenlerde, direklerde vb. yerlerde kullanımını görürüz.

Masule'nin Mimarisi: Tarihi Masule köyü, kendine özgü mimarisi ve basamaklı dokusuyla pek çok turisti cezbeden Gilan şehrinde yer almaktadır. Yakub Şarbatıyan, Masule'deki mimariyi iki bölüme ayırır. “Sayıları yüzün altında ve bir kısmı ulusal listede yer alan Masule'deki eski evler, yaz ve kış alanları olmak üzere toplam iki bölümden oluşur” (Şarbatıyan, 2018: 3). Şarbatıyan'ın her bölümle ilgili verdiği açıklamaya göre filmde kullanılan mekânın Masule'nin yaz alanı ile ilgili olduğu anlaşılır. “Yaz alanı veya tezgâh odası, yukarı sürgülü ahşap ve orsi pencerelere sahiptir. Bu pencerelerin girih karoları vardır ve renkli camlarla süslenir. Bazı evlerin çatısında tezgâha ek olarak yerel dilde Borc olarak adlandırılan bir oda vardır” (Şarbatıyan, 2018: 53). Filmin farklı sahnelerinde filmin baş rolü Ahmet, arkadaşının evini ararken seyirci bu tür detaylarla karşılaşır. Binaların birbirine komşuluğu, sokaklardaki taş merdivenler (BKZ. Şekil 3. 67), ahşap sundurmalar vb. detaylar filmde görülebilecek diğer özelliklerdir.



Şekil 3. 68: Masule'nin yaz alanı ve Orsi pencerenin duvara yansıması (film karesi)



Şekil 3. 69 (film karesi)

Doğaya çok ilgisi olan Kiyarüstemi, filmlerinin çoğunda köylere gidip onların bakir mekanlarını kullanmıştır. Bahman Maksudlu bir röportajda Kiyarüstemi'nin bu özelliği hakkında şöyle söyler:

“Kiyarüstemi, doğayı bakire bir lokasyon olarak severdi. Filmi için istediği yeri bulacağı zamana kadar seyahat ederdi. Hiçbir şeyi doğaya eklemeyi veya ondan çıkarmazdı. Manzaraları izlerdi ve istediğini bulmak için onların fotoğrafını çekerdi. İstisna olarak, bazen sahneyi tamamlamak için çerçeveye bir çiçek veya ağaç koyabilirdi. Ama doğanın güzelliğini gösterdi ve gösterdiği şey doğaya olan saygısıydı” (Asadi, 2021).



Şekil 3. 70: pencere çerçevesinde bir çiçek (film karesi)

Sinemasının mekân ve mimariyle ilişkisindeki bu özellikleri, kentlerden kaçmasına ve film mekanlarını kırlara taşımaya neden olur. Dokusunu koruyan ender köylerden biri olan Masule'yi tercihi de bu sebeptendir. Filmde, bir adam Köylülerin ahşap kapılarını alıp onlara demir kapılar verir. Kiyarüstemi Masule'deki fiziksel değişimlerin başlamasından duyduğu endişeyi, ahşap ustası yaşlı bir adamın dilinden ifade eder:

Yaşlı adam:

“Bu pencereleri ben yaptım. Kırk sene önce. Hiç değişmemişler. Ama şimdi onların bu kapıları ve pencereleri aldıklarını ve yerlerine başkalarını koyduklarını görüyorum. Onlara bunların kusurunun ne olduğunu soran kimse yok. Bunlar kötü olsaydı kimse sizden satın almazdı.”



Şekil 3. 71: yaşlı adamın filmde söylediği pencerelerden ve Masule'nin doğallığı
(film karesi)

Bu, Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu filmindeki Aydın karakterinden duyduğumuz düşüncenin aynısıdır.

Öte yandan, Kiyarüstemi'nin bu filmdeki atmosfer biçimi de benzersizdir. Karakterlerin pencerelerden yansıyan ışıkların huzmesinden geçtiğini sık sık görürüz. (BKZ. şekil 3. 70 ve 3. 71). Ya da filmde mantıksal olarak ortaya çıkan ister dış mekânlarda ister iç dekorasyonda, eski sandıklar veya nişler gibi nesnelere mekânın düzenlenmesi Kiyarüstemi filmlerinin özelliklerindedir.



Şekil 3. 72 (film karesi)



Şekil 3. 73 (film karesi)

Arkadaşımın Evi Nerede? Cannes, Locarno, Fajr, Roma vb. festivallerden ödüller almıştır.

3.5.4. Kiracılar

Kiracılar filmi, komedi-drama türünde Daryuş Mehrçui tarafından 1986 yılında yapılmıştır. Film, Tahran'ın yakınlarında, sahibi vefat eden bir apartmanın hikayesidir. Bina harap durumda ve onarılması gerekir, ancak kiracıları birbirleriyle anlayamazlar ve bu yüzden binanın tamirinde sorunlar yaşanır. Bu arada bu binada oturan vefat eden

ev sahibinin danışmanı, bir emlak danışmanı ile iş birliği yaparak apartmanı ele geçirmek ister.

Şehirdeki sosyal meseleler üzerine film yapan Daryuş Mehrcui, bu filmde de apartmanda yaşayan insanların sosyal ilişkilerini anlatır (BKZ. Şekil 3.72). Tahran'daki yüksek konut talebi nedeniyle kentsel altyapı olmadan bağlantısız kentsel gelişim (BKZ. Şekil 3.73), arazi mülkiyeti sorunları, zayıf kentsel arazi yasaları vb. konular filmin ana odak noktasıdır. Bu filmdeki apartman, modernliğin ve Pehlevi döneminin yapılarını temsil eder. Bundan önceki dönem aileleri bahçeli evlerde yaşarlardı ve iletişimin yolu belliydi. Genellikle çalışmak için diğer şehirlerden Tahran'a gelen aileler apartmanlara yerleşirlerdi ve yeni etkileşim ve ilişki biçimlerini deneyimlemek zorunda kalıyorlardı. Bu konu üzerine Apartman No. 13 gibi başka filmler de çekilmiştir.



Şekil 3. 74 (URL- 26)



Şekil 3. 75 (film karesi)

Filmde evin mimarisi diğer yerlerden daha fazla görülür ve filmin çoğu iç mekanlarda geçer. Sokaklar, caddeler vb. unsurlar filmde çok az yer alır ve sadece karakterlerin geçitleri olarak ve çok kısa sahnelerde kullanılır. Önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi, İran devriminden sonraki filmlere bakarsak, birçoğunda filmlerin şehirsiz olduğunu göreceğiz. Öte yandan, “İran şehrinin 60'lı yıllardaki baskın özelliği, nüfus ve coğrafi boyutlarının genişlemesidir” (Madani Pour: 2002). Bu mesele ve özellikle Tahran şehrinde nüfus artışı birçok filmde ele alınan bir konudur.

"Kiracılar" filminin ilk sahnelerinde, Tahran çevresinde büyüyen apartmanları, göçselini ve nüfus çeşitliliğini gösteren Tahran'ın farklı bölgelerini görürüz (BKZ. Şekil 3. 74, 3. 75 ve 3. 76). Gecekondu hayatı ve yoksulluk filmin diğer temalarıdır ve savaşın etkisi dolaylı olarak temsil edilir. Şehrin bu filmdeki varlığı onun öyküsünü etkileyecek kadar güçlüdür ve yönetmen ona genellikle diyaloglarda yer alan kodlarla işaret eder. Apartmanın üstünde inşa edilen bahçe ve bulunduğu arsa (apartmanın etrafındaki çöllük) kentsel topluluk ve ütopyası arasındaki zıtlığı tasvir etmektedir (BKZ. Şekil 3. 77). Mevcut şehir (ne ise), toplumun ideal şehri (ne olması gerektiği) ile çatışır. Filmde farklı sosyal sınıfların çatışmasını da görürüz. Apartmanın her katının sakinleri farklı bir sosyal sınıfa aittir ve yan yana gelmeleri, apartmanın sembolik yönünü vurgular. Bunun yeni ve başarılı bir örneği, bir apartmanın içinde ve

dışında farklı davranış ve kültürlere sahip çok çeşitli sosyal sınıfları içeren Parisa Bahtavar'ın Dayere Zangi filmidir.



Şekil 3.76 (film karesi)



Şekil 3. 77 (film karesi)



Şekil 3. 78 (film karesi)

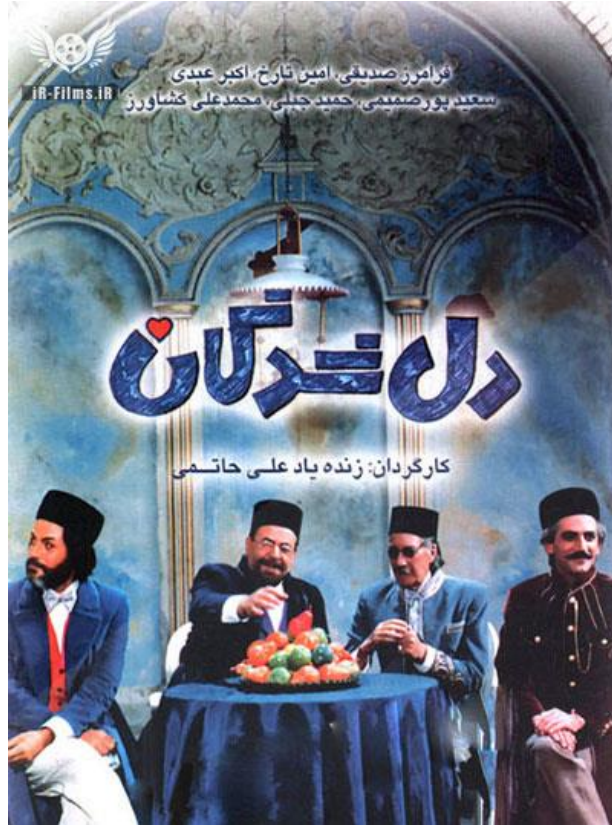


Şekil 3. 79 (URL- 27)

3.5.5. Âşıklar

Âşıklar, yönetmenliğini Ali Hatemi'nin yaptığı, 1991 yapımı tarihi drama türünde bir filmidir. Kaçar döneminde yurtdışına seyahat eden ve birçok sorunla karşılaşan üç İranlı müzisyenin gerçek öyküsünün özgür ve kişisel bir yorumudur.

Filmlerinde İran kültürünü konu aldığı için İran sinemasının Saadi'si olarak anılan Ali Hatemi, Âşıklar filminde de bu kültürü, özellikle İran müziğini ve mimarisini filminin konusu haline getirmiş ve kullanmıştır. Filmde en çok payı, filme konu olan müzik ve mimari mekanlar alır.



Şekil 3.80: Filmin afişi (URL- 29)

İran'da batının ve neoklasik üslupların başladığı Kaçar döneminin mimarisi, Pehlevi dönemi kadar olmasa da Avrupa ile siyasi, ticari ve kültürel ilişkilerden etkilenmiştir. İran mimarisinin unsurları hala bu döneme ait yapılarda bolca görülebilmekle birlikte, önceden de belirtildiği gibi geçmişten kopmuş durumdadır. Âşıklar filminde kullanılan mekanlardan biri de bu dönemin mimarisine aittir: Kaçar döneminin en önemli

anıtlarından biri olan ve aynı zamanda UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde de kayıtlı olan Gülistan Sarayı. Burası o dönemde sanatçı ve mimar yetiştirmek için en önemli yerlerden biriydi ve Hatami de filmde bu işlevden bahsetmektedir.



Şekil 3. 81 (film karesi)

Filmde Kaçar döneminin mimari unsurları açıkça görülebilir: Simetrik olarak tekrarlanan orsi pencereleri (BKZ. Şekil 3.80), tuğladan yapılmış çapraz tonozlu bodrumlar (BKZ. Şekil 3.81), Aynakari, ustuka, uzun eyvenlar vb. müzik grubunun kostümleri, büyük cam şamdanlar, niş gibi diğer detaylar da filmde İran kültürünü tasvir eder.



Şekil 3.82 (film karesi)



Şekil 3. 83 (film karesi)

Bu filmde ve Batıdan Dönen Jafar Han veya Kemal-ül-Mülk gibi diğer bazı Hatami filmlerinde karşı karşıya olduğumuz konu, Avrupa şehirlerinin İran toplumu için tasvir edilmesidir. Kaçar döneminde İran'ın batıyla ilişkisi çoğalır ve insanlar eğitim için bu ülkelere gider ve döndüklerinde oranın kültürünü de yanlarında taşırlar. Toplum ülkenin kentsel gelişimini diğer ülkelerle karşılaştırır ve Ali Hatemi, filmlerinde Kaçar

döneminin bu sosyal özelliğini kullanmaktadır. Batı ile ilgili fikirlerini şöyle ifade eden *Âşıklar* filmindeki bir kadının diyalogu gibi:

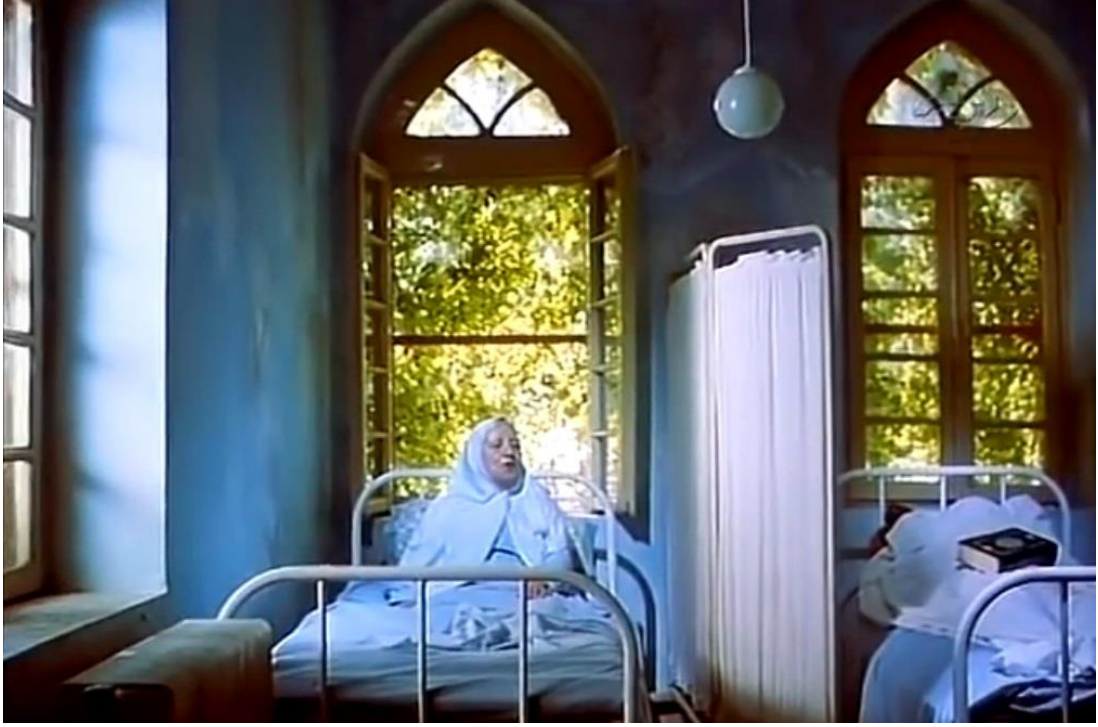
Kadın:

“Batı, camisinde minare yerine bir çan olan yer midir?”.

Hatemi'nin *Âşıklar* filminde mekân olarak kullandığı bir diğer yapı da Geç Kaçar dönemine ait ve milli anıt olarak tescillenen Mustafa El-Memalik konağıdır. Kaçar mimari özelliklerinin bu eserdeki yansıması da gayet iyi görülebilir. Aslında Ali Hatemi'nin İran mimarisini ve özellikle Kaçar dönemi mimarisini kullanması tüm filmlerinde görülebilir. Çoğunlukla şehir dışında çekilmiş olan *Sattar Han* filminde bile, Tebriz'in tarihî çarşısı, Sepahsalar Camii, Osmanlı Konsolosluğu vb. sahnelerden oluşan Hatemi'nin, mimari mirasa olan ilgisini görebiliriz. Bu filmin bir sahnesinde, Dar al- Şura binasına top atılır ve girişte aslan heykelinin yıkıldığını görürüz. Ya da Batı'dan Dönen Cefer Han filminin başlangıç Çekiminde, kale, sur, şehrin içinden akan bir nehir vb. şehrin geniş açılı bir resminde gösterir. Ali Hatemi'nin sinemasını diğer İranlı sinemacıardan farklı kılan şey, İran kültürüne olan ilgisi ve filmlerinde tarihi ve mimari mekanları kullanmasıdır. Diğer yönetmenlerin filmlerinden sadece bir veya ikisinde değinmiş olabileceği bir konu, Ali Hatemi'nin sinemasında ayrılmaz bir unsur haline gelmektedir.

3.5.6. Anne

Ali Hatemi'nin başka bir filmi olan *Anne*, 1989 yılında İran'da çekilmiştir ve aile üyelerinin eski bir evde bulunmasının hikayesini anlatır. Huzurevinde yaşayan ailenin annesi (BKZ. Şekil 3. 82) hastalanır ve hayatının son günlerini çocuklarıyla geçirmek için eve döner ve bu, diğer aile bireylerinin birkaç gün eve dönüp bir araya gelmeleri için bahane olur. Bazı eleştirmenlere göre Ali Hatemi'nin *Anne* filmi, İran sinema tarihindeki en İranlı filmidir (Mehman, 2021).



Şekil 3. 84 (film karesi)

Anne, ailenin geleneksel ve manevi değerleri ile ülkenin kültürel mirasını ele alan ve bunları bir hikaye şeklinde izleyiciye sunan bir filmidir. Müzik, mimari, kıyafet vb. nostaljik duygular İranlı seyircinin duygularını uyandırır ve bu atmosfer onda bir empati duygusu yaratır. Bu filmin en önemli mimari unsuru evdir. Senaryo ev mimarisine göre yazılmıştır ve filmin hikaye sürecinde belirleyici bir rol oynar. Öte yandan yönetmenin ev seçimi de kendi sinema üslubuna, yani İran mimarisinin sinema üzerinden temsiline uygundur. Ali Hatemi'nin evin mimarisine ve detaylarına gösterdiği özen de dikkat çeker. Anne ve evin ortak bir özelliği vardır. Her ikisi de aile ilişkilerinin merkezinde yer alır ve ikisi de terk edilmiş durumdadır. Geçmişte ailenin babası öldüğünde anne yıkılmak durumunda olan evin koruyucusu olur. Bir şiirsel diyalogda da bu konuya değinir:

Anne:

“Ben olduğum sürece bu çatılar yıkılmaya cesaret edemezler. Sara, bu fırtınaların altında duran sert bir taş sütundur.”

Anne evin direğidir ve öldüğünde ev yıkılacaktır.

Ali Hatemi diğer filmlerinde de evin mimarisine ve dekorasyonuna özel önem vermiştir. Batıdan Dönen Jafar Han, Kemal Ü1-Mülk veya Sote Delan gibi evin mimari unsurlarının tekrarlanmasının görülebildiği filmlerini Örnek verebiliriz. Bu tekrar edilen unsurlardan ikisi havuz ve avludur. Daha önceki bölümlerde, merkezde yer alan ve diğer bölümlerin birbirleriyle bütünlük ve bağlantısına neden olan avlunun işlevinden bahsedilmişti. Hatami'nin filmlerinde de ve özellikle bahçenin ortasında bir havuz olan Anne filminde avlu aynı rolü oynar (BKZ. Şekil 3. 83 ve 3.84). Burası ev insanların birleştiği yerdir. Farklı sahnelerde, karakterlerin havuz etrafında oturduklarında ilişkilerinin şekillendiğini veya daha da yakınlaştıklarını görürüz. İran avlusu, Ali Hatemi'nin buranın özelliklerini iyi anladığı ve filmlerinde kullandığı bir toplanma ve ilişki kurma mekanıdır.



Şekil 3. 85 (film karesi)



Şekil 3. 86 (film karesi)

Hatemi filmde modernliği de eleştirir. Ailenin oğullarından biri doktor eşiyle modern bir evde yaşamaktadır (BKZ. Şekil 3.85). İki arasındaki ilişki ve iş yoğunluğu öyledir ki birbirleriyle çok kısıtlı bir zaman geçirirler. Gereken şeyleri bir kasete kaydederler, böylece diğeri eve geldiğinde onları dinler. Ve bu ilişki sonunda biter. Halbuki diğeri tarafta ailenin ihtiyaçlarına göre tasarlanan geleneksel bina, aile üyelerini yakınlaştırır. Bu modernite ve gelenek görüşü, o dönemin filmlerinin çoğunda, özellikle apartman yaşamının aniden arttığı ve bazı kısımların yaşam sisteminin hala modern yaşama uygun olmadığı altmışlı yıllarda sıkça görülebilir. Hikayelerini doğal olarak toplumdaki alan sinema da, bu değişimleri ve neden oldukları gizli sorunları yansıtır.



Şekil 3. 87 (film karesi)



Şekil 3. 88: İran evi örneği (Anne filminden bir kare)

SONUÇ

Kültürel miras kaynakları, bir toplumun kültürel özelliklerini yansıtan önemli bileşenlerindendir. Bu özellikler tarih boyunca edinilen özelliklerdir ve onlarla ilgili kapsamlı bir bilgi edinme, özellikle sosyoloji, şehir planlama, ekonomi vb. alanlarda toplumun ihtiyaç ve isteklerine göre planlamaya yardımcı olur. Geçmişten kalan mimari miras ve ona ait kültür, özellikle uzun bir tarihe sahip ülkelerde değişik açılardan önemlidir. Çünkü bu miras, sadece inşa edildiği dönemin bilgisini taşımamış aynı zamanda zamanın geçişi farklı dönemlerde onlara nüfuz etmiş ve kimliklerinin bir parçası haline gelmiştir. Dünyada modern mimarinin ilk günleriyle ilişkilendirilen genç sinema sanatı, mimariyi en başından beri hem mekan hem de ana karakter ve unsurlarından biri olarak kullanmış, onu ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Öte yandan Élie Faure'nin Sine-Plastik yazısında işaret ettiği gibi, son yıllarda mimarlar sinemanın bazı özelliklerine ve unsurlarına özel bir önem verip sinematik mekânların dinamizminden ilham alarak mimarinin statik bir sanat olmasından kurtulmaya çalışmaktadırlar. Bu iki sanat arasındaki bağlantı dünya çapında pek çok teorisyenin ilgisini çekmiş ve bu alanda pek çok çalışma yapılmıştır. Dünya sinemasının incelenmesi de, yönetmenlerin mimari mekanların filmlerde kullanımı hakkındaki bilgilerini gösterir. Bu kullanım sinemanın ilk yıllarında sadece lokasyon olarak kalsa da, bu sanatın ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra karakterlerin ruh halini ifade etmek ve hikayenin atmosferini oluşturmak veya turizmi cezbetmek gibi hedefler doğrultusunda değişmiştir. Örneğin Fritz Lang tarafından Metropolis filminde gargoyle çortenler gibi mimari üsurların atmosfer yaratmak ve toplumun karanlık durumunu ifade etmek için kullanıldığını gördük. Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu filminde yönetmenin Kapadokya'nın mimari mekanına dair görünmeyen izleri, hem mekan yaratma hem de turist cezbetme açısından analiz edildi. Başlangıçta dünya sinemasının yoluna benzer bir yol izleyen İran sineması da, mimari mekanları farklı amaçlarla kullanmıştır. Bu özelliklerin önemli nedenlerinden biri, hükümet yasalarının toplumun kültürel yapısına getirdiği değişikliklerdir. Örneğin, başından itibaren Kaçar dönemine kadar tamamlayıcı bir süreç geçiren İran mimarisi, İran ile Avrupa arasındaki ilişkilerin artmasıyla ve modernitenin varlığıyla farklı bir döneme girmiştir. Bu dönemde İran mimarisi ile Avrupa mimarisinin entegrasyonunu görürüz. Ya da

Pehlevi döneminde modernleşme hedeflerinden biri olan yüksek katlı inşaatların başlamasıyla birlikte, başkent olarak Tahran başta olmak üzere, ülkenin fiziksel, sosyal ve kültürel yüzü birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Bu değişiklikler aynı zamanda mimari mirasını etkiler ve onun kullanım kültürünü de değiştirir. Birçok yönetmen de bu değişikliği ve sonuçlarını filmlerinin konusu yapmıştır. Öte yandan İran İslam Devrimi ve yeni hükümetin iktidara gelmesi ile mimarlık ve sinema alanında yeni sistemler ve planlar uygulanmıştır. Bu devrimden kısa bir süre sonra İran ile Irak arasındaki savaş toplum üzerinde açık ve gizli etkiler bırakmış ve sinema da bunları yansıtmıştır.

Şimdiye kadar İran mimarisi ve sineması konusunda çok sayıda araştırma yapılmış ve İran veya Tahran sinemasındaki şehir görüntüsü ve sinemadaki yüksek binalar gibi konularda makaleler, bu ülkenin sinemasını mimari açıdan incelemiştir. Ancak şimdiye kadar değinilmeyen mesele, İran sinema tarihinin mimari yaklaşımların yanı sıra mimari öğelerin sinemadaki işlevinin analizi ve filmlerde mimari mekanların filmin öyküsüne uygun bir alan yaratmak veya turist cezbetmek için kullanılması olmuştur. Bir yandan uzun tarihi ve özgün mimarisiyle İran'ın sinema mekanı olma şansı oldukça yüksektir. Diğer yandan İran sinemasının dünya arenasındaki başarısı, büyük ilgi görmesine neden olmaktadır. İran'daki bu iki sanatın gücünü ve potansiyellerini kullanarak, ülkenin kültürel mirasını tanıtmak ve onu İran'ın önemli gelir kaynaklarından birine dönüştürmek mümkündür. Bu tez, öne sürülen konuları değerlendirip İran mimarisinin ülke sinemasındaki yüzünü inceleyip onu dünya sinemasıyla karşılaştırmaktadır. Araştırmanın sonucunda dikkat çeken bir husus, sinemada mimari unsurların yansıtılmasının önemidir ki yönetmenlerin mekan seçiminde ve detaylarında dikkatli olmalarını zorunlu kılmaktadır.

Bu tez, mimari mirasını korumanın, tanıtmanın ve onu ekonomik bir fırsata dönüştürmenin yollarından birinin, sinemada mimarinin fiziksel ve kavramsal özelliklerine atıfta bulunmak, onu filmin hikayesine ve atmosferine yardımcı olmak için kullanmak olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Böylece yer ve onun detayları filmde çözülür ve mimari ayrı bir unsur olarak değil, filmin bir parçası olarak kullanılır.

Yazarın görüşü, İran'daki film endüstrisinin mimari ve turizm ile birlikte mimari mirası korumasına katkıda bulunurken, bu ülkenin ekonomik, kültürel, sanatsal ve sosyal kalkınmasında önemli bir rol oynayabileceği gerçeğine dayanmaktadır. Bu çalışma mimari miras değerlerinin sinemadaki rolü ve turizmle ilişkisi hakkında daha ayrıntılı çalışmalar için bir temel sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Abbasi, Z., Tabatabayi, Z.** (2016). İran Mimarisi ve Şehir Planlamasında Işığın Görsel Etkilerinin Anlamsal Analizi, *Kentsel Yönetim Dergisi*, sayı: 15
- Abdollahzade, A.** (1998). Festival Yönetmenlerinin Bir Yere Varmayan Yolları, *Naghde Film Dergisi*, sayı: 13
- Abedi, M. H., Abbasi, F.** (2019). Sinema, Mimari ve Kimliğin Mekânsal Aidiyet Duygusuna Etkisi. Tahran: İran ve İslami Restorasyon ve Mimari Araştırmaları Dergisi. Sayı:4
- Acara, M.** (2004). Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Ermeni Haçı. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 21
- Adiloğlu, F.** (2005). Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri, İstanbul: ES yayınları
- Aghighi, S.** (2005). İran Sineması. Tahran: Sinema Okulu yayınları
- Alipour, S.** (20016). <https://124.im/q4PbaN> (son erişim tarihi: 18.11.2020)
- Ansari, M., Bemaniyan, M., Haghghatbin, M.** (2016). Safevi Döneminde Bağ – Şehir Oluşumunda Etkili Alanların İncelenmesi, *Şehir Kimliği Dergisi*, 25
- Asadi, A.** (2021). <https://www.radiofarda.com/a/b21-environment-and-nature-in-kiarostamis-movies/27877584.html> (son erişim tarihi 13.04. 2021)
- Assmann, j.** (2001). Kültürel Bellek, Çev: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bemaniyan, M., Gholami Rostam, N., Rahmat Panah, J.** (2010). İran Evlerinin Geleneksel Mimarisinde Kimlik Oluşturma Unsurları, *İslam Sanatı Araştırmalarının Üç Aylık Dergisi*, Sayı:13
- Benevolo, L.** (2014). Şehrin Tarihi, Çev: Movahhed, P., Tahran: Üniversite Yayın Merkezi

- Berman, M.** (2007). *Modernite Deneyimi*. Çev: Farhadpour. M. Tahran: Tarhe No Yayınları
- Cameron, G.** (1986). *Tarihin Şafağında İran*, Çev: Anoushe, H., Tahran: Bilimsel ve Kültürel Yayıncılık
- Carmona, M., Heath, T., Oc, T.** (2006), “Public Places, Urban Spaces”, Çev: Farati, F., Shokouhi, M., Tahran: Honar Üniversitesi Yayınları
- Chapman, D.** (2015). *Yapılı Çevrede Mahalleler ve Mekânlar Yaratmak*, Çev: Faryadi, Sh., Tabibiyani, M., Tahran: Tahran Üniversitesi Yayınları
- Cullen, T. G.** (2011). *Seçilmiş Kentsel Peyzaj*, Çev: Tebibiyani, M., Tahran: Tahran Üniversitesi Yayınları
- Dibaj, S. M.** (2016). *İran Mimarisinin Tarihsel Bilinci*, Tahran: Kültürel Araştırmalar Yayınları
- Dyakonov, İ.** (2000). *Medlerin Tarihi*, Çev: Keşavarz, K., Tahran: Bilimsel ve Kültürel Yayıncılık
- ERİŞ KIZGIN, E.** (2018). *Van Yedi Kilise Manastırı (Varagavank) Saint Croix Kilisesi Haçkar Örnekleri*, Van: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 40
- Family, M.** (1996). *Çağdaş İran Sinemasının Fransız Resepsiyonu*. İran Name Dergisi, sayı: 14
- Fedainejad, S., Henaçi, P.** (2014). *Kültürel Mirasın Korunması İçin Geliştirilen Politikalar ve Programların Tarihsel Araştırması (1979-2012)*. İran Mimarisi Dergisi, sayı: 5
- Ghaffari, Gh.** (2009). *İran'daki Kırsal Çalışmaların Analizi*, Kırsal Kalkınma Dergisi, sayı: 1
- Ghirshman, R.** (1952). *Susa'nın Hikayesi*, Çev: Valizade, E., *Bilim ve Yaşam Dergisi*, Sayı:7
- Ghobadiyan, V.** (2010). *Geleneksel İran Binalarının İklimsel İncelenmesi*, Tahran: Tahran Üniversitesi Yayınları
- Giritlioğlu, İ., Atınç, O., Özekici, Y. K.** (2005) “Bir Turizm Çeşitliliği Olarak Festival Etkinliklerinin Sınıflandırılması: Türkiye Üzerine Bir Değerlendirme”. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*
- Goudarzi, S.** (2011). *Orsi Penceresi İranlı Mimarların Gözü*, Tahran: Ulusal Yapı, Yol, Mimari Konferansı

- Gökdoğan, U.** (2016). Sinema Aracılığıyla Türk İmgesine Bir Bakış: Fransa Basımında Kış Uykusu Filmi. Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi, Özel Sayı
- Güvenç, B.** (2007). Kültürün AVC'si, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Habibi, S. M., Farahmandiyan, H., Pour Mohammad Reza, N., Shokouhi, S.** (2015). Şehrin Hatırası, Tahran: Nahid Yayınevi
- Hedayat Nejad, M.** (2015). Orsi Pencerelelerin İç Mekânda Mekân Duygusu Yaratma Etkisinin Araştırılması, İran Yerli Mimarisi ve Kentsel Planlaması Ulusal Konferansı
- Hillenbrand, R.** (2004). İslam Mimarisi: Biçim, İşlev ve Anlam, Çev: Etesam, İ., Tahran: Kentsel İşleme ve Planlama Şirketi
- Hüccet, M.** (2001). İran'da Kültürel Miras (Bir İslam Ülkesi İçin Politikalar). Tahran: Kültürel Miras Kurumu Yayınları
- İmaniyani, S.** (2019). <https://124.im/Uk8> (son erişim tarihi: 11.10. 2020)
- İzedi, M.S.** (2010). Otuz Yıl Şehirlerin Eski Yerleşim Yerlerinin Restorasyonu İle İlgili Politikalar, Programlar ve Uygulamalar, Tahran: Nisam Maslahatlarını Teşhis Konseyi Yayınları
- Jamalpour, S., Arbababn, A.** (2015). İklimin Yezd Kentinin Ev Mimarisinin Oluşumuna Etkisi, İran'ın Yerli Mimarisi ve Kentsel Planlaması Ulusal Konferansı
- Jamshidi, M., Soltani Nejad, A., Bayat, J.** (2016). Ülkelerin Gerilimi Azaltma Kararında Kültürlerarası İletişimin Rolü. Uluslararası İlişkiler Araştırması Dergisi, sayı: 22
- Karbalayi, A., Rasfijani, M.** (2020). Mimari Alanların İran Dışavurumcu Filmlerine Etkisi. Baghe Nazar Dergisi: sayı: 17
- Karimiyan, H.** (1970). Antik Rey, Tahran: Ulusal Eserler Yayınevi
- Kayaalp, İ.** (2002). İletişimde İnsan Dili, İstanbul: Bilge Yayıncılık
- Kiyani, M.** (2004). Birinci Pehlevi Döneminin Mimarisi. Tahran: İran Mimarlık Tarihi Araştırmaları Enstitüsü Yayınları
- Lang, j.** (2011). Mimari Teorisinin Oluşturulması, Çev: Eyni Fer, A., Tahran: Tahran Üniversitesi Yayınları
- Lefebvre, H.** (2005). Yazı Gibi Kent, Çev: Eftekhari Rad, A. Sinema ve Edebiyat Dergisi, sayı: 14
- Lynch, K.** (2010). Şehir Manzarası, Çev: Mozayyani, M., Tahran: Tahran Üniversitesi Yayınları

- Madadpour, M.** (1998). Manevi Bilgelik ve Sanat Alanı, Tahran: Dini Sanatlar Çalışmaları Yayınları
- Maghsoudi, A.** (2009). İran'daki Yüksek Katlı İnşaatın Gözden Geçirilmesi. Mimarlık ve Kültür Dergisi, sayı:36
- Makhmalbaf, M.** (2016) <https://124.im/ZcRfQu> (son erişim tarihi: 20.12.2020)
- Malekzade, M.** (2015). Dünyadaki Şiddet ve Terörizmin Nedenlerine Genel Bir Bakış. Hukuk ve Siyaset Bilimi Üniversitesinin Siyaset Dergisi. Sayı: 2
- Masoumi rad. R.** (2018) <https://bit.ly/2yhnADG> son erişim tarihi: 03.04. 2021
- Meftah. E.** (1997). Balkh ve Jeyhun'un Tarihi Coğrafyası. Tahran: Beşeri Bilimler Enstitüsü Yayınları
- Mehman. N.** (2021) <https://www.kisa.link/ONjY> (son erişim tarihi 05.04. 2021)
- Mehrabi, M.** (2004). İranın Sinema Tarihi. Tahran: Peykan Yayınevi
- Mekki, H.** (1985). İran'ın Yirmi Senelik Tarihi, Tahran: İlmi Yayınevi
- Memariyan, Gh.** (2009). İran Mimarisi, Tahran: Ganjine Chap Yayınları
- Mohammadi, M.** (1996). İran'daki Güç Yapısının ve Şehrin Şeklinin Değiştirilmesi. Tahran: Kültürel Miras Yayınları
- Mohammadi, M., Neyestani, J., Mousavi, M., Hejabri, A.** (2011). Sasani Döneminde İran Mimarisinin Tipolojisi, Unsurları ve Bileşenleri Üzerine Bir Çalışma, Arkeoloji Dergisi, sayı:1
- Mohammadi, O.** (2017). İlk Pehlevi Döneminin Kentsel Mekanlarındaki Modernitenin İncelenmesi, Tahran: İnşaat Mühendisliği ve Mimaride Yeni Yaklaşımlar Konferansı
- Mohammadi Far, Y., Mir Safdari, Sh.** (2014). Ahameniş Mimarisinin Üslupları, İran İslami Şehir Çalışmaları Üç Aylık Bülten, sayı: 16
- Mostafavi, M.T.** (1971). İran'da Mimarlık Sanatının Devamlılığı, Tahran: Ettelaat Yayınevi
- Nayebi, F.** (2002). Avluda Hayat, Tahran: Nezhat Yayınevi
- Negahban, E.** (1995). Kazvi Kentinin Zağre Ovasının Boyalı Tapınağı, 2. İran Mimarlık ve Şehir Planlama Tarihi Kongresi, Tahran: Kültürel Miras Bakanlığı
- Orouji, A.** (2007). / Kültür ve Sanat Sektörünün Tanımları ve Standart Kavramları, Tahran: İran İstatistik Merkezi'nin Stratejik Planlaması ve İzlenmesi Yayınları

- Öztürk, M.** (2007). Sinemasal Kentler, İstanbul: Don Kişot Yayınevi
- Öymen Gür, Ş.** (1996). Mekan Örgütlenmesi, İstanbul: Gür Yayıncılık
- Pallasmaa, J.** (2009). Mimarlık ve Sinemada Mekansal Deneyim. Çev: Yousefi, K., Khoshbakht, E. Tahran: Herfe Honarmand Yayınları
- Pallasmaa, J.** (2017). Cildin Gözü: Mimarlık ve Duyular, Çev: Ghods. R., Tahran: Parham Naghsh Yayınevi
- Penz, F., Thomas, M.** (2009). Sinema ve Mimarlık, Çev: Jafari Nejad, SH., Tahran: Soroush Yayınevi
- Petersen, A.** (1996). Dictionary of Islamic Architecture. London: Routledge
- Pirniya, M. K.** (1973). Her Ülkenin Tarihi Eserleri Kültürel Kimliği Olarak Kabul Edilir, Kültür ve Sanat Dergisi, sayı:17
- Pirniya, M. K.** (1975). Azeri Tarzı, İranın Mimari Kültürü Dergisi, sayı: 1
- Pirniya, M. K.** (2011). İran'da İslam Mimarisine Giriş, Tahran: Soroush Yayınevi
- Potts, D. T.** (2006). İlam Arkeolojisi, Çev: Basti, Z., Tahran: Samt Yayınevi
- Pour Naderi, H., İzadi, M., Ghale Noe, M., Pour Naderi, A.** (2019). Yeni Culfada Ermeni kiliselerinin Morfolojik Değişikliklerini Anlamak. Baghe Manzar Dergisi
- Rajabi, P.** (1976). İran Mimarisi Pehlevi Döneminde. Tahran: İran Milli Üniversite Yayınları
- Rajayi, M., Rajabi, A., Moshiri, R.** (2007). Spor Turizminin Şehirlerin Ekonomik, Sosyal, Kültürel ve Fiziksel Gelişimindeki Rolünün Araştırılması ve Değerlendirilmesi, Chabahar: Sporun Başarıları Üzerine İlk Ulusal
- Rapoport, A.** (2012). Kültür, Mimari ve Tasarım. Çev: Berzegeer, M. ve Yousefniya, M., Sari: Şelfin Yayınevi
- Rasouli, E., Etesam, İ., Matin, M.** (2020). Timurlular Binalarının Tarzı ve Süslemeleri, İslam Sanatı Araştırmaları Bilimsel Araştırma Dergisi, sayı: 37
- Relph, E.** (1976). Place and Placelessness, London: Pion Limited
- Rouhi Zade, A.** (2012). İran ve İslam Ülkelerinin Mimari Tarihinin Özeti, Tahran: Asre Kankash Yayınevi
- Rodriguez, J., Fortier, T.** (2007) Cultural Memory: Resistance, Faith and Identity, Austin: The University of Texas Press
- Samadi, Y.** (2004). İran'ın Kültürel Mirasına İlişkin Kanunlar, Yöntemler, Tüzükler, Direktifler ve Antlaşmaları, Tahran: Kültürel Miras Kurulu Yayınları

- Sanai, E., Gorji, Y.** (2009). Kandovan Köyünün İklimiyle Uyumlu Mimari, Üç Aylık Konut ve Kırsal Çevre Dergisi, sayı:129
- Sattarzade, M.** (2017). Selçuklular, Tahran: Üniversite Beşeri Bilimler Kitaplarının İncelenmesi ve Derlenmesi Örgütü Yayınları
- Schacter, D. L.** (2017). Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş, Çev. Eda Özgül, Yapı Kredi Yayınları
- Shahram, Y.** (2010). İran Tarihinde Kentin Ortaya Çıkış Kalıpları ve Kentleşme, İran Tarihi Dergisi, sayı: 5
- Shemai, A.** (2001). Yezd Kentinin Şehir Bölgesinin Genişletilmesinin Tarihi Dokuya Etkileri ve Restorasyonu ve Yönetimi İçin Yöntemler, Tahran: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Shojae Zand, A.** (2001). Medeniyetler Çatışması Teorisi. Baztabe Andishe Dergisi. Sayı: 16
- Soltanzade, H.** (1993). Geleneksel İran Mimarisi ve Kültüründe Giriş Alanları, Tahran Belediyesi Sosyal ve Kültürel İşler Yayınları
- Soltanzade, H., Soltanzade, A.** (2017). İran Bahçesindeki Su ve Su Elementlerinin Önemi, Manzar Dergisi, sayı: 38
- Sontag, S.** (1977). Fotoğraf Üzerine, Çev: Azarang, F., Shidoush, N., Tahran: Herfe Nevisande
- Sorlin, P.** (2000). Avrupa Sineması. Çev: Lari, H., Tahran: Soroush Yayınları
- Stubbs, J. H., Makas, E. G.** (2011). Architectural Conservation in Europe and the Americas, New Jersey: Wiley & Sons
- Talebinejad, A.** (1991). İranda Köy Sineması, Farabi Dergisi, sayı: 16
- Terdiman, R.** (1993). Present Past: Modernity and the Memory Crisis, Ithaca: Cornell University Press
- Terdiman, R.** (1989), Discourse/Counter-Discourse, Publisher: Cornell University Press
- Tuna, S.** (2020). Kültürel Miras ve Sinema, İstanbul: Kriter Yayınevi
- Ünal, Z. G.** (2014). Kültürel Mirasın Korunması, İstanbul: İstanbul Valiliği Yayını
- Vecco, M.** (2010). A Definition of Culture Heritage: From the Tangible to the İntangible, Journal Cultural Heritage, 11(3)
- Wilber, D. N.** (1967). İlhanlılar döneminde İran'ın İslam Mimarisi, Çev: Faryar, F., Tahran: Franklin Yayınevi

- Wright, F. L. & Walker, D. D.** (1954). *The Natural House*, New York: Horizon Press
- Yaghini, Ş., Diba, D.** (1993). *Gilan'ın Yerel Mimarisinin Analizi ve İncelenmesi*.
Tahran: Mimarlık ve Şehircilik Dergisi, sayı: 24
- Yalçın, A.** (1970). *Pasolini Açık Oturumu*. *Pasolini Açık Oturumu*, Yeni Sinema Dergisi. Sayı: 30
- Yılmaz, H., Yolal, M.** (2008). *Film Turizmi: Destinasyonların Pazarlanmasında Filmlerin Rolü*. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı:1
- Yousefi Far, Sh.** (2010). *İran tarihinde kentin ortaya çıkışı ve kentleşme kalıpları*, *İran Tarihi Dergisi*, Sayı: 5
- Zomoeshidi, H.** (2005). *İran Mimarisi, Gelenksel Malzemeler*, Tahran: Azade Yayınevi

Url-1 < <https://124.im/xaw1s>>, erişim tarihi 04.05.2021.

Url-2 < <https://124.im/JLU> >, erişim tarihi 10.04.2021.

Url-3 < <https://124.im/Vg2>>, date retrieved 02.05.2021.

Url-4 < <https://124.im/9aqo1MW>>, erişim tarihi 26.04.2021.

Url-5 < <https://124.im/gnvOl>>, erişim tarihi 13.03.2021.

Url-6 <<https://razheh.com/articles/aklim-o-maamari-shhr-kashan-o-oizhgi-hai-aklimi-brkhi-az-fdahai-maamari-aan-5f01f2ef7d5d0>>, erişim tarihi 24.05.2021.

Url-7 < <https://farsicad.com/product/ab-anbar/>>, erişim tarihi 24.05.2021.

Url-8 < <https://sgm.gr/hf0Wd>>, erişim tarihi 24.05.2021.

Url-9 < <https://sgm.gr/5U8c7>>, erişim tarihi 22.05.2021.

Url-10 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jerusalem_Train_Station_1892.jpg>, erişim tarihi 17.03.2021.

Url-11<<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:JerusalemStation1978retouched.jpg>>, erişim tarihi 17.03.2021.

Url-12<<http://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-2829/fotolar/detay/?cmediafile=21253830>>, erişim tarihi 05.05.2021.

Url-13<<https://www.intjournal.com/thinkpieces/screenshot-mon-oncle-1958>>, erişim tarihi 05.05.2021.

- Url-14** <<https://twentyfourframes.wordpress.com/2010/09/02/metropolis-the-restored-version-1927-fritz-lang/>>, erişim tarihi 14.04.2021.
- Url-15** <<http://www.harikalardiyari.com/altare-della-patria/>>, erişim tarihi 20.04.2021.
- Url-16** <<https://l24.im/Lwt>>, erişim tarihi 23.02.2021.
- Url-17** <<https://l24.im/Lwt>>, erişim tarihi 23.02.2021.
- Url-18** <https://www.wikiwand.com/en/Nicolaus_Copernicus_Monument,_Warsaw>, erişim tarihi 03.05.2021.
- Url-19** <<https://l24.im/ykQ7>>, erişim tarihi 06.05.2021.
- Url-20** <<https://l24.im/gj>>, erişim tarihi 20.02.2021.
- Url-21** <<https://l24.im/ZOBgUL>>, erişim tarihi 20.02.2021.
- Url-22** <<https://polska-org.pl/8538971,foto.html?idEntity=7163493>>, erişim tarihi 20.02.2021.
- Url-23** <<https://events.kodoom.com/toronto-canada/film-buddha-collapsed-out-of-shame/18333/e/>>, erişim tarihi 28.11.2020.
- Url-24** <<https://www.kisa.link/OQrJ>>, erişim tarihi 26.032021.
- Url-25** <<https://www.kisa.link/OQt2>>, erişim tarihi 29.04.2021.
- Url-26** <<https://twitter.com/ali72048347>>, erişim tarihi 29.04.2021.
- Url-27** <<https://www.kisa.link/OQtI>>, erişim tarihi 09.04.2021.
- Url-28** <<https://www.kisa.link/OQu0>>, erişim tarihi 07.05.2021.
- Url-29** <<https://www.kisa.link/OQu4>>, erişim tarihi 07.05.2021.
- Url-30** <<https://l24.im/YDZXR1>>, erişim tarihi 22.03.2021.
- Url-31** <<https://l24.im/iARP>>, erişim tarihi 11.03.2021.
- Url-32** <<https://l24.im/3a0ls>>, erişim tarihi 01.02.2021.

